

**Tradução para Legendagem:
perspectivas e condicionalismos
com uma breve análise de um episódio de
“Gilmore Girls” – “Tal Mãe, Tal Filha”**

Alexandra Valle Fernandes

**Faculdade de Letras
da Universidade do Porto**

2007

**Tradução para Legendagem:
perspectivas e condicionalismos**
com uma breve análise de um episódio de
“Gilmore Girls” – “Tal Mãe, Tal Filha”

Alexandra Valle Fernandes

**Dissertação de Mestrado em Terminologia e Tradução,
sob a orientação da Professora Doutora Belinda Maia**

2007

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem a ajuda de muitas pessoas. Entre elas, queremos agradecer especialmente às seguintes:

à Ex.^a Professora Doutora Belinda Maia, pela sua disponibilidade, orientação e conselhos preciosos;

à Ex.^a Professora Doutora Isabel Galhano, pela disponibilidade demonstrada;

a Maria Celeste Monteiro, minha mãe, pela inestimável ajuda para tratar do neto Bruno nas noites e dias passados a trabalhar nesta dissertação;

à Dr.^a Maria Luísa Vila-Cova, minha sogra, pela paciência com que me recebeu;

a A. Valle Fernandes, meu pai, por me transmitir o gosto e o respeito pelas ‘Letras’ e pelo conhecimento;

e, final e especialmente, ao Eng.^o Manuel Luís Tender, meu marido, por não me deixar desistir. Sem ele, esta dissertação não passaria de uma ideia.

Resumo

Esta dissertação procura abordar o tema da tradução para legendagem, enquadrando-a no campo mais alargado da tradução audiovisual.

Defendemos que a tradução, em geral, e a tradução para legendagem, em particular, devido aos seus condicionalismos particulares, exige um conjunto de conhecimentos muito variados e especializados, que vão muito para além dos conhecimentos linguísticos da língua de partida e da língua de chegada.

Sendo o produto audiovisual constituído por uma rede de relações intersemióticas, é possível estudá-lo a partir de várias perspectivas, não havendo, portanto, uma abordagem que se possa considerar *a ideal*. Pensamos, no entanto, que qualquer abordagem a um produto deste tipo (seja o estudo dos marcadores de discurso, da tradução do calão ou da relação que se estabelece entre o som e a legenda, para dar apenas alguns exemplos) deve levar em consideração o seu aspecto multissemiótico, sob risco de chegar a conclusões erróneas se não o fizer.

Palavras-chave:

Tradutor, Tradução Audiovisual, Legendagem

Abstract

This work focuses on the subject of subtitling and the wider field of which it is part, audiovisual translation.

We believe that translation for subtitling, due to its special constraints, demands a variety of skills and knowledge that extend far beyond the linguistic characteristics of the source and target languages.

The audiovisual product is built upon a network of intersemiotic relations. Therefore, it is possible to study it using different approaches – this means that there is no approach that can be considered the *ideal one*. We think, however, that an approach to any feature of such a product (be it the study of discourse markers, the translation of slang, or the relationship between sound and subtitle, to name but a few) must take into consideration its multisemiotic features. Otherwise, there is a risk of arriving at wrong conclusions.

Key-words:

Translator, Audiovisual Translation, Subtitling

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I	11
1.1 O TRADUTOR NOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO	11
1.1.1 – <i>As Competências Linguísticas do Tradutor</i>	13
1.1.2 – <i>As Competências Traductológicas do Tradutor</i>	21
1.2 – O PERFIL (IDEAL) DO TRADUTOR	25
1.3 – O TRADUTOR PARA LEGENDAGEM	32
CAPÍTULO II	37
2.1 – TRADUÇÃO AUDIOVISUAL	37
2.1.1 – <i>Legendagem Interlinguística vs. Dobragem</i>	39
2.2 – INTERDISCIPLINARIDADE	44
CAPÍTULO III	45
3.1 – LEGENDAGEM	45
3.2 – A LEGENDAGEM INTERLINGUÍSTICA ABERTA	47
3.3 – QUALIDADE EM LEGENDAGEM	48
3.3.1 – <i>Apresentação e Configuração das Legendas</i>	49
3.3.2 – <i>Materiais de trabalho</i>	53
3.3.3 – <i>Métodos de trabalho</i>	57
3.3.4 – <i>Organização e Sincronização das Legendas</i>	59
3.3.5 – <i>Convenções ortotipográficas</i>	61
3.3.6 – <i>Outras Convenções</i>	65
3.3.7 – <i>Código de Boas Práticas em Legendagem</i>	70
CAPÍTULO IV	76
4.1 – A TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM	76
4.1.1 – <i>Redução do Texto</i>	76
4.1.2 – <i>De Oral a Escrito</i>	80
4.1.3 – <i>Variedade de níveis de língua e registo</i>	82
4.1.4 – <i>Humor</i>	84
4.1.5 – <i>Referências Culturais</i>	87
4.2 – CARACTERÍSTICAS DO DISCURSO DA LEGENDAGEM	88
4.2.1 – <i>Simplificação de Vocabulário</i>	88
4.2.2 – <i>Simplificação Sintáctica</i>	88
4.2.3 – <i>Repetições</i>	89
4.2.4 – <i>Correcção de Erros</i>	89
4.2.5 – <i>Organização do Par Tema/Rema</i>	89
4.2.6 – <i>Sobretradução</i>	90
4.2.7 – <i>Normalização Linguística</i>	91
CAPÍTULO V	92
5.1 – INTRODUÇÃO À ANÁLISE DE UM PRODUTO AUDIOVISUAL TRADUZIDO E LEGENDADO	92
5.2 – ANÁLISE DE ALGUNS ASPECTOS DA TRADUÇÃO E LEGENDAGEM DE UM EPISÓDIO DE “GILMORE GIRLS” – “TAL MÃE, TAL FILHA”	93
5.2.1 – <i>Introdução a “Gilmore Girls” – “Tal Mãe, Tal Filha”</i>	94
5.3.2 – <i>Considerações sobre a apresentação das legendas</i>	96
5.3.3 – <i>Considerações sobre a tradução</i>	101
5.4 – CONCLUSÕES DA ANÁLISE	117
CONCLUSÃO	118
BIBLIOGRAFIA	121
ANEXOS	126

INTRODUÇÃO

Quem se interessa por tradução a um nível académico sabe que os Estudos de Tradução são uma disciplina em franco desenvolvimento. As últimas décadas têm registado importantes avanços teóricos que reflectiram (e se reflectiram n)a sua abertura a novas abordagens interdisciplinares, numa tentativa de descrever e explorar as várias práticas de tradução. Esta nova perspectiva permitiu que tipos de tradução até há pouco relegados pela teoria para um lugar secundário e menor fossem agora recuperados como objecto de estudo. Entre estes, encontra-se a tradução audiovisual, na qual se insere a tradução para legendagem.

A atenção despertada por este tipo de tradução parece justificar-se plenamente se pensarmos que, actualmente, praticamente todos usamos produtos audiovisuais como meio de entretenimento, de informação e de trabalho. A evolução do mundo, com a sua globalização e internacionalização, criou e mantém uma grande necessidade de tradução destes produtos, tornando-os nos mais traduzidos, tanto em termos de quantidade (o número de filmes, séries, programas de televisão de vária índole, programas de computadores, páginas de Internet e muitos outros produtos diferentes é muitíssimo elevado) como em termos de pares linguísticos (são produtos que, pela sua grande divulgação mundial, são traduzidos praticamente para todas as línguas e a partir de todas as línguas, se bem que o Inglês domine como língua de partida (LP), especialmente na indústria cinematográfica. Como língua de chegada (LC), é menos usado). Além disso, os produtos audiovisuais são os que chegam a um maior número de pessoas e são, por isso, os que maior influência exercem sobre as mentalidades e os modos de ser e estar da população. Podemos afirmar, sem qualquer dúvida, que o mundo audiovisual já faz parte do nosso quotidiano, através do cinema, da televisão, dos computadores e até dos telemóveis, com os seus novos produtos multimédia. E está em expansão contínua, devendo continuar a dar trabalho a muitos tradutores no futuro. É, portanto, natural que constitua objecto de interesse do ensino da tradução, na tentativa de formar tradutores com as competências essenciais para singrar num mercado de tradução com características muito específicas e uma competição feroz.

O estudo da tradução audiovisual pede abordagens heterogéneas, diferentes mas inter-relacionadas, porque a prática da tradução audiovisual exige do tradutor conhecimentos muito variados. O tradutor tem de conhecer as duas línguas do par linguístico relevante (competência linguística); compreender ambas as culturas

(competência cultural e conhecimento de mundo); e ser capaz de traduzir da língua-cultura de partida para a língua-cultura de chegada (competência traductológica). Isto não é novidade: todos os tradutores, especialistas em tradução, precisam destas competências para oferecerem traduções de elevada qualidade. Mas aos tradutores audiovisuais exigem-se ainda outras competências. A tradução audiovisual, em geral, e a legendagem, em particular, é uma forma de tradução condicionada, e os tradutores devem estar cientes das suas imposições e do modo como estas interferem tanto no processo como no resultado da tradução. Passar o discurso oral para um texto escrito é difícil e legendá-lo, é mais, pois tem de ser inserido no espaço de duas linhas de tamanho definido, que ficarão expostas durante um período de tempo reduzido. Assim, nem sempre tudo o que se diz pode ser legendado. Mas também não é sempre necessário que seja, pois o significado do produto audiovisual é transmitido através da relação entre muitos sistemas de códigos semióticos que têm interferência no significado linguístico – facto muito importante em legendagem e do qual o tradutor deve estar bem ciente. Indispensável, no entanto, mesmo quando o ritmo de fala permite a legendagem de tudo o que se diz, é a manipulação do material linguístico de modo a produzir legendas coerentes e adequadas, que cumpram a sua função: servir de ponte intercultural entre a língua-cultura de partida e a língua-cultura de chegada, sem perturbar a apreciação do filme ou programa.

Para além de dar atenção a todas estas questões, o tradutor para legendagem deve perceber um pouco (ou muito) sobre leitores de vídeo e de DVD, computadores pessoais e vários programas informáticos diferentes. Tem também de estar à vontade a trabalhar com um fax, com a Internet e o correio electrónico. Tem de gerir listas de contactos, lidar com os clientes, equilibrar o trabalho e a família...

Tendo estas considerações em mente, o presente trabalho ocupa-se da tradução audiovisual. Mais concretamente, da tradução para legendagem. Pretende oferecer um olhar global sobre a actividade da legendagem e sobre as ‘tarefas’ que o tradutor-legendador tem (o direito) de fazer – nomeadamente, a parte técnica da legendagem que, até há relativamente poucos anos, era relegada para segundo plano e entregue a técnicos sem conhecimentos linguísticos. Defenderemos que a divisão do trabalho de legendagem só traz desvantagens, uma vez que a localização / sincronização (divisão do texto em legendas), a tradução (tradução do texto original) e a adaptação (adaptação da tradução aos condicionalismos da legendagem) estão demasiado interligadas. Sabemos, no entanto, que questões técnicas podem implicar que um produto tenha uma mesma localização para várias línguas distintas, pelo que o tradutor deve estar ciente da necessidade de manter a

localização dada, mesmo que, linguisticamente, se justificasse, talvez, uma legendagem diferente. Quer isto dizer que ele terá de ser flexível, trabalhando dentro dos limites impostos por outrem mas produzindo ainda assim uma tradução de qualidade. Defendemos ainda que o tradutor deve estar preparado para realizar todas as tarefas do processo de legendagem (tanto a tradução propriamente dita, como a localização e a legendagem), mesmo que, na sua actividade profissional, possa acabar por não as realizar a todas.

Portanto, com vista a fazer uma abordagem geral do papel que o tradutor tem/pode ter neste tipo de tradução e das competências e conhecimentos que tem obrigatoriamente de possuir para ser capaz de apresentar um trabalho de qualidade, abordaremos os seguintes pontos:

1) Começaremos por falar da figura do tradutor e de algumas das competências que várias das teorias de tradução consideram ser indispensáveis para se produzirem boas (óptimas) traduções. Mencionaremos, então, capacidades e competências realçadas por teorias linguísticas, por teorias funcionalistas e por teorias que defendem abordagens interdisciplinares. Prosseguiremos com uma abordagem do perfil do tradutor (ideal), tentando fazer uma diferenciação entre os diversos tipos de tradutor que hoje em dia laboram na vasta área da tradução, passando depois a traçar o perfil ideal do tradutor para legendagem, procurando não esquecer a importância que factores como as suas condições de trabalho têm sobre a qualidade das suas traduções e do seu desempenho profissional.

2) O Capítulo II introduz-nos na tradução audiovisual, apresentando-nos alguns dos seus tipos.

3) No Capítulo III concentramo-nos na legendagem propriamente dita, focando aspectos que determinam a qualidade na legendagem.

4) O Capítulo IV ocupa-se de questões que se prendem com a *tradução* para legendagem. Veremos então alguns dos problemas de tradução que se apresentam frequentemente ao tradutor para legendagem.

5) Finalmente, o Capítulo V procura abordar questões relacionadas com a análise de um produto audiovisual. Prosseguimos, então, com a referência a alguns dos problemas que a tradução para legendagem nos apresenta, utilizando como base de trabalho uma legendagem de um episódio da série televisiva “Gilmore Girls” – “Tal Mãe, Tal Filha”, que foi emitido durante o mês de Junho de 2006 no canal Fox Life, da TV Cabo.

No Anexo 1, apresentamos o material linguístico original do episódio referido lado a lado com as suas legendas (este trabalho será acompanhado por um DVD, com uma cópia do episódio legendado).

No Anexo 2, fazemos uma comparação dos tempos de exposição reais e ideais das 20 primeiras legendas do episódio.

O Anexo 3 ilustra um guião ‘ideal’ (neste caso, da série “Malcolm in the Middle” / “A Vida É Injusta”).

O Anexo 4 é o episódio 7, série II, da série televisiva “Gilmore Girls” – “Tal Mãe, Tal Filha”, gravado em DVD a partir de uma emissão do canal Fox Life.

CAPÍTULO I

1.1 O TRADUTOR NOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

Desde há milénios que se discute a tradução e o seu processo. Na realidade, o que autores como Cícero ou Horácio escreveram exerceu uma grande influência nesta discussão até ao séc. XX, sendo que o estudo da tradução como disciplina académica de pleno direito só evoluiu na segunda metade desse século. Munday (2001:1) define os Estudos de Tradução como “the new academic discipline” que estuda a teoria e a prática da tradução e que é, por natureza, “multilingual and also interdisciplinary”, englobando línguas, linguística, comunicação, filosofia e estudos culturais. Munday (2001: 4-5) chama ainda a atenção para o facto de o próprio termo ‘translation’ ter vários significados, na medida em que tanto se refere à disciplina em geral, como ao produto traduzido ou ao processo de tradução. Em português, estes mesmos significados são abrangidos pelo termo ‘tradução’: podemos falar da tradução enquanto área de estudo e prática (“Eu trabalho em Tradução”), enquanto produto traduzido (“Este livro é uma tradução de um romance espanhol”) e enquanto processo (“A tradução deste filme foi rápida”).

Ao longo das últimas décadas, o pensamento sobre a Tradução tem vindo a sofrer várias alterações, cujas razões se podem encontrar na mudança de perspectiva com que se vem encarando a Linguagem, a Linguística, a Tradução e até o próprio processo de conhecimento. Com a aproximação entre os Estudos de Tradução e os Estudos Culturais, deixou de se considerar a tradução como um mero trabalho linguístico de descodificação e transcodificação, passando a dar-se relevo a questões que se prendem com o receptor, o processo de recepção, o tradutor e os processos cognitivos envolvidos nessa transferência. O tradutor deixou de ser encarado como um intermediário numa actividade em que praticamente não intervinha, em que o objectivo era ser “Invisível” (ver Venuti: 1995), para passar a ser considerado o elo de ligação fundamental entre intervenientes de culturas diferentes. Na Alemanha, nas décadas de 70 e 80, a atenção dada pelas teorias funcionalistas (Reiss, 1971; Holz-Mänttari, 1984; Reiss e Vermeer, 1984; Nord, 1988; e Vermeer, 1989) à Função do texto traduzido para uma situação comunicativa específica dota o tradutor do direito à decisão – admite que o tradutor tem competência para tomar decisões enquanto especialista. Nesta perspectiva, o tradutor é responsável pelo texto que produz.

Embora um mero conhecimento linguístico (incluindo a vertente cultural) não seja suficiente para definir um bom tradutor, não o poderemos nunca excluir das competências que este deve ter. É, portanto, da sua competência decidir como resolver os vários problemas que surgem no decorrer do trabalho de tradução, fazendo-se valer, para tal, das suas competências linguísticas e traductológicas.

Estamos a falar aqui de dois conceitos de competência que, não sendo opostos, também não são indistintos. Um dos aspectos da competência do tradutor prende-se com as capacidades que possui, os conhecimentos que detém acerca de determinados assuntos essenciais para a actividade da tradução – os conhecimentos linguísticos e culturais das línguas-culturas envolvidas, ou conhecimentos ao nível dos ritmos de leitura ou convenções de entrega das legendas, por exemplo. Um outro aspecto da competência do tradutor prende-se com a questão da sua ‘liberdade’ e ‘fidelidade’. Que direito tem ele de decidir em relação ao texto de partida (TP)? Que tipo de decisões pode ele tomar, por que motivos e com que objectivos? Que acções são da sua competência?

A resposta a esta última questão pode ser um pouco problemática, pois a questão da ‘fidelidade’ versus ‘liberdade’ pauta desde há muito vários estudos na área da Teoria da Tradução. Pode afirmar-se que cada teoria encara o tradutor dentro de um determinado paradigma e, enquanto umas não lhe conferem nenhum papel para além do mecânico de transcodificar uma mensagem, limitando-se a repetir noutra língua o que está escrito ou foi dito no original, outras teorias encaram o tradutor como o detentor de uma Competência, enquanto especialista em comunicação intercultural, de tomada de decisão, que possibilite um afastamento do TP, sempre que tal seja necessário para facilitar a compreensão do texto à cultura de chegada (CC).

As teorias funcionalistas (nomeadamente a Skopostheorie de Reiss e Vermeer, 1984) defendem que o tradutor é competente para alterar a função presente no TP de acordo com a função pretendida para o texto de chegada (TC) – este tradutor tem uma fidelidade não para com o TP ou o seu autor, mas sim para com o iniciador da tradução (conforme definido por Holz-Mänttari, 1984), enquanto cliente que decide para que fim será usada a tradução.

Procuraremos, de seguida, especificar algumas das competências que várias das abordagens dos estudos de tradução consideram indispensáveis para o (bom) tradutor. Começaremos pelas competências linguísticas e avançaremos para as competências traductológicas vistas dentro das teorias funcionalistas e dentro de abordagens mais

interdisciplinares. Em seguida, traçaremos um esboço do perfil do tradutor dentro da profissão actual e, por último, exploraremos o papel do tradutor para legendagem.

1.1.1 – AS COMPETÊNCIAS LINGUÍSTICAS DO TRADUTOR

Segundo Munday (2001: 36), após séculos de debates circulares sobre tradução literal / tradução livre, os teóricos dos anos 50 e 60 começaram a tentar oferecer análises mais sistemáticas da Tradução. Os debates sobre tradução passaram a ser sobre questões linguísticas fundamentais, como o significado e a equivalência, discutidos por Jakobson (1959) e retomados ao longo dos 20 anos seguintes por autores como Nida (1964), com a noção de equivalência formal e dinâmica e o princípio de efeito equivalente, ou Newmark (1981), com a noção de tradução semântica e comunicativa.

Várias abordagens linguísticas à análise da tradução propõem taxonomias que procuram categorizar o processo da tradução. Munday (2001: 55) explica-nos três destas abordagens: o modelo de estilística comparada de Vinay e Darbelnet (1958), que nos fala de tradução directa e tradução oblíqua como sendo duas das estratégias gerais de tradução; a abordagem linguística de Catford (1965), com a introdução da noção de correspondência formal, equivalência textual e “translation shift” – pequenas alterações linguísticas; e o modelo de van Leuven-Zwart (1989) “intended for the description of integral translations of fictional texts” (1989: 154, citada em Munday, 2001: 63).

A análise destas taxonomias remete-nos para um aspecto muito criticado destas teorias: as abordagens linguísticas da tradução tendem a ter uma perspectiva normativa ou prescritiva (como nos diz Nord, 1991: 7), e a tradução é definida em termos de equivalência. Wilss afirma: “translation leads from a source-language text to a target-language text which is as close an equivalent as possible and presupposes an understanding of the content and style of the original” (Wilss, 1977: 70; citado em Nord, 1991: 7), declarando que qualquer texto de chegada que não seja equivalente ao texto de partida correspondente é uma ‘não-tradução’ (Nord, 1991: 7). Assim, as teorias linguísticas tendem a prescrever o tipo de acções que o tradutor deve realizar quando confrontado com certos problemas de tradução para atingir a tão desejada equivalência. Embora não excluindo a perspectiva cultural das línguas, uma vez que esta lhes é intrínseca, não defendem que o tradutor precise de mais competências do que as que lhes são fornecidas pelo perfeito conhecimento dos sistemas linguísticos com que trabalha.

Na realidade, os conhecimentos linguísticos exigidos ao tradutor são de índole muito variada. Vejamos agora uma seriação não exaustiva desses conhecimentos:

A) O tradutor deve ser sensível aos jogos de som do TP e reconhecer se são ou não propositados, qual o seu sentido ou função e o melhor modo de transpor essa função para o TC. Teoricamente, o problema dos jogos de sons pode ser ultrapassado com o recurso exclusivo aos conhecimentos linguísticos, que permitem ao tradutor identificar o jogo e decodificá-lo, encontrando, depois, uma solução para a sua tradução. No entanto, ao tradutor caberá também a decisão sobre o tempo e energia que esses jogos merecerão, de acordo com uma série de parâmetros, como a função e importância do jogo de som no texto, o tipo de texto, a função da tradução e até o tempo disponível para realizar a tradução e a remuneração que vai auferir. Estamos cientes que tais considerações, especialmente as duas últimas, fogem do âmbito das questões linguísticas, prendendo-se com o contexto socioprofissional do tradutor e também com questões relacionadas com a sua personalidade. Aliás, já Campbell (1998:125) divide os tradutores em persistentes ou desistentes, prudentes ou ousados, defendendo que estas diferenças de personalidade não se prendem directamente com a qualidade da tradução e sim com opções em relação ao modo de traduzir, embora afirme que as más traduções estão mais frequentemente ligadas aos tradutores menos persistentes e menos ousados. No entanto, temos de perceber que, por exemplo, o tempo disponível para fazer a tradução pode condicionar o tempo dispendido a tentar solucionar um jogo de sons, mesmo quando os conhecimentos linguísticos do tradutor já lhe permitiram identificá-lo correctamente como tal. Pode ser este o factor que impede que o tradutor seja “mais ousado”, pois é, geralmente, mais moroso encontrar um jogo de sons satisfatório do que traduzir apenas o conteúdo semântico. Este facto tem de ser levado em consideração quando se procede a uma análise da qualidade da tradução, pois raramente o tradutor pode trabalhar no seu texto durante todo o tempo que desejaria.

B) O tradutor deve ser capaz de distinguir entre denotação – ou seja, o significado constante, abstracto e básico de uma expressão linguística independente do contexto e situação (Bussmann, 1996: 118, tradução nossa) – e conotação – a componente emotiva ou afectiva de uma expressão linguística (como o estilo, idiolecto, dialecto e carga emocional) que é sobreposta ao seu significado básico (Bussmann, 1996: 96, tradução nossa) – sem esquecer as outras palavras que estão associados a uma dada palavra para além do seu significado central.

C) Para além da conotação, certas palavras estabelecem relações específicas entre si, que o tradutor deve dominar – são as chamadas colocações, que obedecem a restrições de selecção. Uma opção que envolva a colocação errada não cumpre as expectativas do cliente, porque interrompe o fio da compreensão do texto, mesmo que não a impeça. Quer isto dizer que a tradução pode não estar “errada”, de um ponto de vista linguístico, mas simplesmente não estar de acordo com as especificações do cliente.

D) É preciso ainda considerar os chamados “campos semânticos” ou “campos lexicais”. Segundo Bussmann (1996: 274), “campo lexical” é um termo introduzido por Trier em 1931. A Teoria do Campo Lexical defende que uma palavra não existe isoladamente na consciência do falante/ouvinte, mas forma um conjunto estruturado com outras palavras com ela relacionadas conceptualmente (Bussmann, 1996: 275, adaptação nossa). Estes campos são activados por uma palavra individual e variam de língua para língua. O tradutor deve estar consciente das particularidades de cada sistema de língua e deve ter um bom domínio das opções que estão à sua disposição para ultrapassar estas diferenças. Por exemplo, a palavra inglesa “hand” pode referir-se, entre outras coisas, a “mão” e a “ponteiro de relógio”. Pode, portanto, activar o campo semântico relacionado com “(partes do) corpo humano” mas também com “instrumentos de medição de tempo”, entre outros. Em português, o ‘equivalente’ “mão” não permite activar o campo semântico de “tempo”. Não é impossível antever um caso em que “hand” seja inicialmente usado no sentido de “mão” mas posteriormente expandido para o conceito de “ponteiro de relógio”, talvez com algum objectivo humorístico.

E) O tradutor deve também levar em linha de conta que a frequência de uso de palavras aparentemente equivalentes é, muitas vezes, diferente entre as línguas.

F) Finalmente, o tradutor deve ter um conhecimento suficiente das suas línguas de trabalho para saber quando não existe uma equivalência possível entre as palavras das duas línguas. Por exemplo, “maresia” não tem equivalente, ao nível da palavra, em inglês. Se a especificação da tradução determinar que aquele termo tem de ser traduzido por uma única palavra (por não ser possível escrever mais naquele local, por exemplo), então a tradução é impossível. Para ultrapassar a situação, o tradutor terá de recorrer ao seu próprio conhecimento do mundo, ao conhecimento que pode encontrar em várias fontes, como enciclopédias, manuais de referência e Internet, e atender a parâmetros como as expectativas do cliente e do leitor/espectador, o conteúdo informativo e o tipo de texto, o efeito desejado com o uso daquela palavra no original, a função da tradução (que pode não ser a mesma da função do original) e até a política de tradução adoptada ou dominante no

seu contexto sócio-cultural (que pode preferir traduções ‘domesticantes’ ou ‘estrangeirantes’).

Como se vê por esta pequena seriação, os conhecimentos linguísticos não são, muitas vezes, suficientes para a resolução de problemas de falta de equivalência mas as teorias linguísticas da tradução propõem, ainda assim, certas técnicas que o tradutor deve conhecer e aplicar. O problema é que a maioria das taxonomias de técnicas de tradução é demasiado prescritiva, não dando ao tradutor mais do que um papel simples, e simplificado, de decodificador e recodificador do significado do texto original. Além disso, o número de técnicas de tradução previstas varia de autor para autor e a própria definição das técnicas comuns não é consensual. A título de exemplo, podemos mencionar a compensação. Segundo Fawcett (1997: 31), “compensation is a technique used by some translators (others reject it) when something in the source language is not translatable.” Esta questão é controversa e divide os autores quanto à sua validade, levando-nos novamente para o problema dos limites da tradução, pois abrange tantas situações, que se dá o perigo de “seeing all translation as compensation and of overzealous translators turning their task into one of comment or even total adaptation and rewriting” (Shveitser, 1987: 32, citado em Fawcett, 1997: 31). O objectivo da compensação é manter o equilíbrio geral do texto, procurando não deixar nenhum elemento do TP sem tradução. Segundo Vinay e Darbelnet (1958: 189, citados em Fawcett, 1997: 31) compensação é “the making good in one part of the text of something that could not be translated in another.” Para tal, se um jogo de palavras, por exemplo, for impossível de traduzir num determinado local do texto, o tradutor deve introduzir um jogo de palavras noutra local do texto onde tal seja possível (mas procurando não se afastar muito do local onde o jogo ocorre no original). A utilização ou não desta técnica realça o facto de o tradutor não trabalhar num vácuo, pois a sua aceitação depende de factores externos à Linguística, que incluem questões editoriais, de direitos de autor e da atmosfera ideológica vigente no ambiente sócio-cultural onde a tradução é produzida.

Até agora, temos falado das questões que as teorias linguísticas da tradução levantam em relação à palavra e ao som. Mas o significado de um texto não é veiculado apenas pelas palavras e, por isso, as teorias linguísticas da tradução têm também algo a dizer em relação às frases. O argumento principal é que o tradutor não se limita a verificar o significado da palavra, mas procura dar atenção ao significado geral da frase – procura ver o “contexto”. Na realidade, podemos até afirmar que a palavra isolada não tem ‘significado’, pois só o contexto lhe confere sentido, e apenas inserida numa situação

comunicativa específica assume um significado pleno (seguindo, por exemplo, o modelo da Linguística Sistémica Funcional de Halliday, “which links microlevel linguistic choices to the communicative function of a text and the sociocultural meaning behind it.” Munday, 2001: 105). O interesse do tradutor deve ser, portanto, identificar o significado daquele preciso texto, naquela precisa situação de comunicação. Para tal, um bom conhecimento de factores como registo, tipo de texto, convenções textuais e assunto tratado é indispensável. Um bom tradutor tem em mente tanto o contexto (situacional) como o co-texto (as palavras que acompanham uma determinada palavra ou expressão linguística).

“At the centre of language is variability” (Fawcett, 1997: 75). Para estudar a variação da linguagem em diferentes contextos e situações, podemos proceder a uma análise de registo. Os dois parâmetros principais que provocam a variação linguística são 1) “language user” (falante) e 2) “language use” (uso).

1) Em relação ao falante, o tradutor deve ter a noção que ele se insere num tempo, num espaço e numa sociedade definidos (Fawcett, 1997: 75). Para a tradução de textos não literários, a inserção de um texto no tempo prende-se, por exemplo, com questões de política externa e interna, com aspectos económicos e, em suma, com todos os factores de cariz cultural e social. Referências a determinados assuntos sócio-culturais ou económicos podem estar implícitas no TP, caso em que o tradutor deve decidir até que ponto o seu leitor será capaz de identificar o implícito ou se terá de ser o tradutor a fazer esse trabalho. Para o tratamento de questões relacionadas com a classe social e a localização geográfica dos falantes, o tradutor pode socorrer-se da Sociolinguística. O registo varia dentro de cada sociedade, mas tais variações não são idênticas em todas elas. Tal como os campos semânticos e as conotações, o registo é eminentemente cultural e cada língua-cultura ‘divide’ a sociedade da sua maneira intrínseca. Uma vez que não há equivalente, numa dada língua, para um determinado sociolecto de uma outra língua (porque a realidade de cada sociedade é necessariamente diferente e, por isso, as implicações de cada sociolecto são diferentes), os tradutores optam por vezes por traduzir um sociolecto por um dialecto, podendo ofender as pessoas que falam esse dialecto e confundindo os dois parâmetros. Este é um ponto importante, pois prende-se com noções de direito à diferença e de ‘politicamente correcto’, uma vez que a anulação ou nivelação de um sociolecto ou idiolecto pode reforçar a cultura da maioria, diminuindo a presença da cultura das minorias.

2) Quanto ao parâmetro do uso, Fawcett (1997: 77) diz-nos que é costume dividi-lo em três sub-parâmetros: A) relações (tenor), B) modo ou canal (mode) e C) campo ou domínio (field ou domain).

A) ‘Relações’ refere-se à relação entre o emissor e o receptor. O tradutor deve identificar os marcadores textuais que lhe permitem descodificar do grau de formalidade, distância e delicadeza entre o emissor e o receptor de um texto. Este grau pode variar entre a linguagem oficial e a conversa pessoal. Naturalmente, se o TP implicar, por exemplo, dois níveis de formalidade diferentes, isso deve ser reflectido nas opções de tradução.

B) O ‘modo’ ou ‘canal’, o segundo sub-parâmetro do uso, pode ser oral ou escrito. Parece uma distinção muito simples, mas pode tornar-se muito complexa porque, dentro da oralidade e da escrita, há “many variations of the main theme” (Fawcett, 1997: 78). E se, para a maioria dos tradutores, o problema da tradução da língua falada não se coloca, para o tradutor para legendagem, que é o tema deste trabalho, a questão é importante e será abordada com mais profundidade posteriormente. Adiantaremos aqui que uma das grandes condicionantes da tradução para legendagem é exactamente a passagem do modo oral ao modo escrito, mas a um modo escrito que tem de revelar, até certo ponto, algumas características da oralidade, obedecendo, ao mesmo tempo, a uma série de limitações físicas e temporais que, a seu tempo, descreveremos.

C) Quando ao terceiro sub-parâmetro do uso, o ‘domínio’, Fawcett (1997: 79-80) refere que “the meaning of this parameter is not as clear as the previous two”, em parte porque todos os parâmetros do registo estão interligados. Como explica o autor, na prática, este parâmetro parece ser uma combinação de ‘assunto’ (uma vez que influencia escolhas de léxico) e de ‘género’ ou ‘formato de entrega’ (uma vez que influencia parâmetros como formalidade, complexidade e modos de apresentação). Quer isto dizer que, ‘participação’, por exemplo, pode ser incluído tanto em domínio como em relações, pois refere-se ao grau de envolvimento que o autor tenta incutir no seu leitor. Essa tentativa de envolver o leitor pode ter dois motivos distintos: ou o autor se quer aproximar do receptor, mostrando-se amigável (relações), ou as convenções textuais do género em questão assim o exigem (domínio).

Na sua prática profissional, o tradutor deve dominar estes conceitos e os métodos de criação de um determinado registo, para produzir textos com o registo adequado e evitar alterações injustificadas (do original para a tradução). Quanto ao ensino da tradução, a análise de registo é muito útil na avaliação da qualidade de uma tradução. Aliás, foi essa

uma das suas primeiras aplicações em tradução (entre outros, House: 1977, citada em Nord, 1997: 46).

Fawcett (1997: 85) chama a atenção para o facto de a estrutura conceptual da frase também criar significado, que a Linguística analisa dentro da organização ‘Tema-Rema’, sendo que Tema é a informação que vem em início de frase e Rema a informação que se segue. A estrutura temática de um texto pode ser também uma fonte importante de informação que o tradutor deve saber interpretar. Por exemplo, uma alteração na ordem normal de apresentação da informação pode significar um realce da informação tematizada. Ou seja, mais importante do que reproduzir a estrutura temática do original, é perceber qual o seu significado naquela situação de comunicação específica, para então decidir como o transpor para a língua de chegada.

O estudo de estruturas textuais mais amplas pode ser abordado dentro da análise de ‘coesão’ e de ‘coerência’ do texto (Cf. Halliday e Hasan, 1976). Como vemos, estes dois conceitos estão interligados, mas pode dizer-se, em termos muito gerais, que a coesão funciona a nível morfo-sintáctico e a coerência a nível semântico. Os mecanismos para se alcançar coerência e coesão variam de língua para língua, facto a que o tradutor deve estar atento, para além de dominar esses mecanismos na língua de chegada. Por exemplo, um dos mecanismos que se usam para manter a coesão é a elipse, que pode ter de ser explicitada na tradução, caso em que o tradutor tem de recorrer a uma vasta gama de conhecimentos extralinguísticos. Outro caso que implica o recurso a outras fontes de informação para além do texto é o uso de dísticos como ‘recente’ ou ‘próximo’, que também contribuem para a coesão do texto. O seu tratamento implica muitas vezes que o tradutor descubra a data exacta em que o ‘recente’ aconteceu ou se o ‘próximo’ já é ou não passado. Se, por exemplo, o tradutor tiver de traduzir uma notícia a anunciar um evento “next year”, é boa ideia descobrir de que ano se trata porque, se a notícia for de 1989, talvez não seja adequado usar, em 2007, “no próximo ano”.

Quanto à coerência, Fawcett (1997: 99) afirma: “In theory, since the translator produces a text on the basis of an already existing text, the coherence should be maintained if the translator knows enough about the subject matter to avoid wrong lexical choices”. No entanto, quando o tradutor é obrigado a traduzir um texto incoerente e sem coesão, podem surgir problemas que não são sequer contemplados nas teorias, quando estas partem do princípio que o TP está sempre bem escrito. Um tradutor sabe que nem sempre é assim e se, em casos de textos literários, o tradutor não tem o direito de corrigir o TP, o mesmo já não é verdade para outros tipos de textos. Por exemplo, em casos de

traduções de manuais, como é óbvio, o dever do tradutor é tentar corrigir quaisquer faltas do TP, especialmente se estas puderem induzir em erro, sob o risco de ser acusado de negligência e ter de responder em tribunal se não o fizer.

O tradutor deve ainda ser capaz de identificar funções de linguagem e de as associar ao tipo de texto com que estão habitualmente relacionadas. Mais importante ainda, é o conhecimento de que as funções da linguagem não são necessariamente determinadas pela forma linguística que as veicula. Um pedido pode ser feito através de uma pergunta, por exemplo. O conhecimento deste facto evita que o tradutor traduza a forma, esquecendo o conteúdo. Cada língua tem as suas próprias formas de realizar determinadas funções e, por vezes, a forma encontrada por uma língua não será entendida noutra. Uma língua que não aceite que um pedido seja feito sob a forma de uma pergunta, como “Podes passar-me o sal?”, não perceberá a intenção do falante se tal função não for traduzida através de uma forma linguística aceite naquela língua (por exemplo, um imperativo: “Passa-me o sal, por favor.”).

A relação das funções de linguagem com os tipos de texto pode ser encarada sob uma perspectiva monofuncional, como a de Reiss (1971). Para Reiss, o tipo de texto co-determina o método de tradução apropriado e há, por isso, uma hierarquia de elementos do TP a serem mantidos no TC. Reiss divide os textos, em relação às suas funções, em ‘informativos’, ‘expressivos’, ‘operativos’ e “audiomedial texts, such as films and visual and spoken advertisements which supplement the other three functions with visual image, music, etc.” (Munday, 2001:73). Nesta perspectiva, todas as funções poderão estar presentes num determinado texto, mas apenas uma predomina e esta terá de ser encarada como primordial pelo tradutor, sendo que o objectivo da tradução é, sempre, a manutenção no TC da função predominante no TP. Reiss, no entanto, admite que há casos em que a função textual do TP não pode ser mantida no TC, devido a factores tais como um público específico ou um determinado objectivo de tradução, mas não integra essas manipulações na Tradução – chama-lhes Transferência (“Transfer”), onde inclui a adaptação e a reescrita determinadas pelo público-alvo.

Apesar da validade desta abordagem, nomeadamente pelo facto de admitir que as perdas de tradução nem sempre implicam uma qualidade inferior à desejável, pois podem ser justificadas por vários motivos e objectivos, todos sabemos que a função do TP não obriga o tradutor a optar por uma determinada estratégia de tradução. Ele tem de dar atenção a outros factores e outros parâmetros, como as necessidades do público, a função da tradução, ou as características do meio para que traduz, e as suas opções dependerão de

todo um conjunto de considerações. A abordagem tem de ser interdisciplinar, e é de algumas dessas abordagens que falaremos na secção seguinte.

1.1.2 – AS COMPETÊNCIAS TRADUCTOLÓGICAS DO TRADUTOR

“Linguistics alone won't help us. First, because translating is not merely and not even primarily a linguistic process. Secondly, because linguistics has not yet formulated the right questions to tackle our problems. So, let's look elsewhere.”

Vermeer (1987: 29), citado em Nord (1997:10)

Mesmo tendo em atenção questões pragmáticas, as abordagens linguísticas continuam a ter como base uma noção de equivalência que defende que as características do texto de partida devem ser preservadas no texto de chegada. É essa, aliás, uma das críticas que Nord (1997: 7) lhes faz, pois encaram a tradução como uma mera operação de mudança de código (os elementos do TP são descodificados e depois recodificados no TC – procura-se, portanto, uma equivalência entre o TP e o TC). Nord afirma que, embora após a reorientação mais pragmática do início dos anos 70 se tenha passado a dar atenção ao texto como unidade de tradução, a abordagem permaneceu ‘linguística’, pois a “equivalência” como conceito básico da tradução nunca foi questionada. No entanto, os professores de tradução aperceberam-se que os seus alunos, na sua futura actividade profissional, seriam frequentemente confrontados com situações e textos que não pedem equivalência (Nord, 1997: 8).

Pelo contrário, dentro do funcionalismo e, nomeadamente, da Skopostheorie (Vermeer e Reiss: 1984), a tradução já não é vista como um mero processo de transcodificação mas, antes, como uma interacção complexa, que envolve representantes de culturas diferentes. Uma vez que traduzir é uma actividade, “a theory of translation can be embedded in a theory of human action or activity” (Nord, 1997: 1). De facto, cai no âmbito de uma Teoria Geral da Acção, pois “communication is thus interpersonal interaction” (Nord, 1997: 16).

A Skopostheorie define a tradução como um tipo de transferência cultural, determinado em cada caso pelos fins que o texto traduzido deve atingir, adoptando uma perspectiva funcionalista, e abre a via à noção de ‘translatory acting’, ou acto traductológico, que marca um afastamento do conceito tradicional de tradução e implica um repensar do valor atribuído ao TP e ao tradutor. Nesta teoria, portanto, abandona-se o princípio da imitação do TP como critério definatório de tradução (deixa de ser só uma

questão de equivalência) e favorece-se uma visão mais abrangente, onde se incluem todos os casos em que a necessidade de comunicação intercultural é satisfeita. Dentro do paradigma das teorias funcionalistas da tradução, o texto é uma proposta de informação, dependente também do tradutor para a constituição de significado. Assim sendo, o TP deixa de ser considerado o único elemento central da tradução, passando a ser visto como mais um elemento de entre vários.

No funcionalismo, a especificação da tradução ganha uma grande importância, pois é ela que determina quais serão as acções do tradutor. A abordagem funcionalista defende, pois, a necessidade de obter respostas a várias questões que saem do âmbito meramente linguístico, em relação tanto ao TP como aos objectivos do TC, numa determinada situação comunicativa, para ser possível realizar o acto traductológico adequado. Nord (1997: 59 e seguintes) desenvolveu um modelo de análise textual para fins de tradução, que deve ser interiorizado pelo tradutor de modo a tentar solucionar, logo à partida, os problemas de tradução colocados por uma determinada especificação. Nord refere três aspectos do funcionalismo que são particularmente úteis para o ensino de tradução, mas que pensamos serem também úteis para o tradutor profissional e para quem pretender fazer uma crítica da tradução. São eles: a importância da especificação de tradução, o papel da análise do texto de partida e a classificação e hierarquização de problemas de tradução.

De acordo com este modelo, o TP nunca deverá ser apresentado ao tradutor isolado, sem contexto. O tradutor tem de saber, por exemplo, a quem se dirige a tradução, com que objectivo e em que situação será utilizada. Isto é importante porque, na verdade, os textos não são todos traduzidos com o mesmo fim, e diferentes especificações levam a diferentes traduções de um mesmo texto, implicando escolhas muito diferentes quanto às estratégias que serão aplicadas pelo tradutor, tendo em atenção as instruções apresentadas na especificação. De facto, se o tradutor não adaptar as estratégias de tradução às especificações, as suas traduções não podem ser consideradas adequadas, no sentido que a Skopostheorie lhe confere, tal como é explicado por Nord (1997:35): “Within the framework of Skopostheorie, ‘adequacy’ refers to the qualities of a target text with regard to the translation brief: the translation should be ‘adequate to’ the requirements of the brief.”

A capacidade do tradutor de avaliar as instruções das especificações e de produzir uma tradução que seja adaptada à situação a que se destina é uma parte essencial das competências que o tradutor deve possuir, ao passo que a possibilidade de agir sobre o

texto de acordo com essas instruções é uma competência que o tradutor, dentro deste quadro, adquiriu. Portanto, o tradutor, enquanto especialista de comunicação intercultural, tem o direito e o dever de alterar o TP conforme a situação para que a tradução se destina. A competência traductológica do tradutor deve incluir, assim, para além de uma competência linguística (que pressupõe o conhecimento profundo dos dois sistemas linguísticos envolvidos e cujos aspectos foram já desenvolvidos em mais pormenor), uma capacidade para lidar com situações específicas, que podem até implicar que não faça qualquer ‘tradução’.

O funcionalismo admite, como podemos deduzir, casos em que a ‘invisibilidade do tradutor’ é posta em causa pois, dependendo da especificação, a tradução procurará neutralizar os traços da cultura de partida (CP) e esconder o facto de ser uma tradução ou, pelo contrário, fazer transparecer no texto de chegada os traços específicos da CP presentes no texto de partida. Este é um grande passo, nomeadamente em tradução literária, em que, habitualmente, se defende que haja uma ‘empatia’ ou até ‘identificação’ entre o tradutor e o seu autor (partindo de vários pressupostos, entre os quais o de que a ‘voz’ do autor se pode ouvir através da sua obra literária). Este processo de identificação é desmistificado por Venuti (1995) como uma das bases teóricas para a justificação das traduções que, a seu ver, ‘colonizam’ as línguas, eliminando todos os traços do estrangeiro. Este autor, na sua obra de 1995, defende que o tradutor faz um grande esforço para se tornar ‘invisível’ aos olhos do leitor de chegada, manipulando o texto de modo a que tanto a sua sintaxe como a própria linguagem utilizada sejam ‘normalizadas’, evitando que os textos traduzidos provoquem qualquer efeito de ‘estranheza’ nos leitores de chegada. Esta visão, segundo o mesmo autor, impede mesmo que certos textos, pelo seu cariz extremamente ligado à CP, cheguem a ser traduzidos, por estarem demasiado afastados dos padrões da cultura de chegada. E afirma mais: é a noção de que a ‘voz do autor fala através da obra literária’ que leva a estas duas características do pensamento sobre a tradução: primeiro, o tradutor deve identificar-se com o autor do TP, sentir os seus sentimentos, ter os seus gostos, de modo a poder transmitir na tradução uma ‘voz’ que não é a sua; segundo, a tradução ‘correcta’ é aquela em que todo o traço de que é uma tradução deve ser apagado. Se se notar que é uma tradução, é porque está mal feita.

Já na concepção de tradução defendida, entre outros, por Correia (1989), o tradutor torna a sua presença francamente visível, assume o papel de interlocutor activo e toma para si a competência específica de garantir o êxito do processo de comunicação intercultural. O tradutor assim definido tem uma margem de manobra maior para realizar o

seu trabalho. No entanto, este tradutor passa também a ser o único responsável pelo êxito ou fracasso da sua acção.

Uma crítica que se levanta a este modelo é a da ‘extrema liberdade’ que confere ao tradutor. ‘Liberdade ou fidelidade’ foram sempre definidas em relação ao TP e esta teoria, ao permitir que o tradutor chame a si a competência de alterar o TP de acordo com a função do TC, é acusada de fundamentar todo o tipo de ‘liberdades’, com carácter pejorativo. No entanto, ao responsabilizar o tradutor pela sua acção, esta teoria aumenta o nível de profissionalismo envolvido, pois as especificações da tradução servem de ponto de partida ao tradutor, mas este não pode, de modo algum, ignorar o TP. A verdadeira questão aqui é que a fidelidade do tradutor deixa de ser unicamente dirigida ao TP (e ao seu autor) e passa a ser dirigida ao cliente. Se pretendermos estudar a tradução tal como ela se faz realmente, e não como se deveria fazer num mundo ideal e utópico, não nos podemos esquecer que a tradução pelo prazer de traduzir está reservada a apenas alguns ‘eleitos’, muitos dos quais têm outros meios de subsistência. Já o tradutor profissional traduz para viver e a influência das questões profissionais na qualidade final da tradução não pode ser esquecida. A maioria dos tradutores só traduz se alguém lhe encomendar uma tradução e, portanto, uma das suas preocupações é manter o cliente (e conseguir outros). Para tal, o seu trabalho tem de satisfazer as necessidades do cliente (que podem variar muito de situação para situação e de cliente para cliente), nomeadamente em relação a cumprimento de prazos, utilização de determinado processador de texto ou programa informático, entrega da tradução num suporte específico, utilização de determinada terminologia ou fraseologia... Como é fácil de entender, todos estes aspectos condicionam tanto o processo como o resultado da tradução, pelo que, para a analisarmos, temos de levá-los em consideração.

Nord (1997) afirma que traduzir é produzir um texto funcional, utilizando uma proposta de informação (normalmente escrita) numa outra língua. O tradutor experiente sabe que necessita de muito mais do que a informação fornecida pelo TP e, portanto, deve saber onde a ir procurar — a utilização de dicionários, glossários, o seu próprio conhecimento sobre o assunto tratado e o seu conhecimento das referências culturais implícitas no TP fazem parte da sua actividade. Sendo a produção textual uma parte importante da tradução, o tradutor deve possuir conhecimentos a nível de criação e interpretação de textos. Deve também lembrar-se que esta é uma actividade eminentemente cultural e que as normas e convenções de textualidade da língua-cultura de partida e de chegada são, geralmente, diferentes. O tradutor deve, portanto, ser capaz de

analisar o TP no seu contexto de produção, mas com vista à produção do TC, elaborando um texto funcional com base na informação do TP.

Poderemos agora tentar fazer um esboço do tipo de características que um bom tradutor deve possuir, para ser capaz de apresentar traduções perfeitamente funcionais, o que não implica que sejam necessariamente traduções de textos não literários. Na realidade, enquanto as teorias linguísticas excluía frequentemente os textos não literários da sua teorização, as teorias funcionalistas podem ser aplicáveis à tradução de textos literários – numa tradução de textos literários, habitualmente, a função a manter na tradução será a função que está presente no TP. Se assim for, o tradutor deve apenas fazer aquelas alterações que a língua-cultura de chegada exige, procurando manter-se o mais fiel possível ao texto da língua de partida, mas não contrariando os padrões de fluência que, geralmente, pautam as produções literárias dominantes. Isto, claro, se a opção não for ir contra a política traductológica e literária dominante e fazer uma tradução estrangeirante, ao gosto de Venuti (1995), que, de algum modo, mantenha o Outro no texto e permita que o leitor vá ao encontro da cultura de partida. Este carácter ‘estrangeirante’ da tradução pode revelar-se logo na escolha da obra a traduzir, que será seleccionada pela sua distância da cultura de chegada. Também pode revelar-se nas opções de tradução. Neste caso, uma tradução que vá propositadamente contra os padrões estabelecidos na língua de chegada é a mais adequada.

1.2 – O PERFIL (IDEAL) DO TRADUTOR

A evolução dos mercados e das relações internacionais, com uma crescente globalização e um desenvolvimento tecnológico mundial, tem vindo a provocar mudanças importantes na noção daquilo que é *traduzir*. Essas mudanças prendem-se com as (novas) competências que os tradutores têm de adquirir e de demonstrar, nomeadamente ao nível dos conhecimentos de base que abordámos nas secções anteriores. Mas não só. Os grandes saltos tecnológicos da nossa era (pois a evolução é tão célere que parece saltar de marco em marco) exigem que o tradutor adquira também conhecimentos que, *stricto sensu*, podem parecer externos à tradução propriamente dita, mas sem os quais não lhe seria possível trabalhar actualmente. Falamos, por exemplo, das competências informáticas, que já não se reduzem a uma utilização básica de um processador de texto. Hoje em dia, o tradutor (especialmente o tradutor técnico) deve ser capaz de utilizar ferramentas de

tradução assistida por computador, nomeadamente memórias de tradução e bases de dados terminológicas, separadas ou integradas num mesmo programa informático.

Estas novas competências contribuem para um maior profissionalismo do tradutor e, por conseguinte, para uma evolução no modo de o encarar. No entanto, como nem todas as pessoas que “fazem traduções” se podem considerar, em nossa opinião, *Tradutores*, concordamos com vários teóricos que afirmam que se deu/tem vindo a dar uma espécie de segmentação na profissão de tradutor.

Gambier (2000) e Pym (2000) defendem que a dimensão da tradução já não é apenas ‘territorial’ (que implica traduções interculturais) mas é também ‘profissional’ (que sublinha o facto de os tradutores especializados em determinada área de conhecimento terem mais em comum com tradutores da mesma área, mas de nacionalidade diferente, do que com tradutores com a mesma nacionalidade, mas que trabalhem noutra área de especialidade). Pym (2000) acrescenta que, para além desta segmentação, as exigências do mercado global levaram a uma tripartição dos tradutores, sendo que cada ‘tipo de tradutor’ ocupa uma certa posição numa hierarquia, não só de especialização mas também de estatuto social, que envolve conceitos diferenciados de tradução e de modos de traduzir. Como consideramos que, de facto, se olharmos para o mercado, esta tripartição é evidente, tentaremos explicar sucintamente as características de cada grupo, seguindo livremente o modelo do autor.

A) Na posição mais baixa da hierarquia, encontramos os tradutores a que chamaremos de ‘generalistas’, sem nenhum grau de especialização e, muitas vezes, sem formação de tradução. São aqueles que, ao aceitar um trabalho de tradução muito mal remunerado, fazem uma concorrência desleal aos tradutores com formação. Além disso, muitas vezes, o nível de qualidade das traduções que apresentam é muito baixo, contribuindo assim para a má reputação da profissão. Na verdade, a maioria das pessoas parece pensar que, para traduzir, basta conhecer duas línguas, e este grupo perpetua este mal-entendido, pois vê a tradução como “transferring information from territorial culture to territorial culture, or language system to language system, since this is what they have intuited or have been taught to regard as the essence of translation” (Pym, 2000: 2).

B) Num segundo grupo incluem-se os tradutores profissionais – seja por conta de outrem, com contratos certos e seguros (muitas vezes colaboradores de gabinetes de tradução especializados na prestação de serviços linguísticos), seja os profissionais por conta própria já bem estabelecidos. Pym (2000: 1) inclui também neste segundo grupo os

intérpretes de conferência em *part-time*, os/as secretários/as bilingues e os professores académicos.

A maioria dos tradutores neste grupo é ainda, de certo modo, generalista, embora com uma qualidade de prestação de serviços mais elevada do que a do primeiro grupo, pois possuem formação. No entanto, é também neste grupo que Pym (2000: 2) inclui aquilo a que nós chamaremos “tradutores especializados”: profissionais que traduzem, principalmente, textos de uma determinada área do saber (Medicina ou Farmacologia, por exemplo). Estes tradutores revelam um grande conhecimento da Língua de Especialidade com que trabalham, apresentando um elevado grau de especialização, nomeadamente a nível de terminologia e de registo. Em nossa opinião, a diferença principal entre este subgrupo e o grupo de que falaremos a seguir reside no modo como os próprios tradutores encaram o seu trabalho, pois os elementos deste grupo consideram-se mediadores que “fornecem serviços [linguísticos] de modo a que os seus leitores possam compreender e participar em culturas profissionais especializadas” (Pym 2000: 2, tradução nossa).

C) No terceiro e mais recente grupo, segundo Pym (2000: 2), incluem-se os profissionais linguísticos altamente especializados, que trabalham para as novas áreas de desenvolvimento tecnológico, incluindo as tecnologias da informação, e não se limitam a uma concepção de tradução tradicional mas alargaram as suas competências a um conjunto completo de serviços linguísticos altamente especializados, complementados por outras competências, como a escrita técnica, a localização de *software* e a legendagem. São os profissionais que fazem mais do que traduzir, incluindo-se numa equipa que colabora para produzir, a partir de um bem ou serviço na CP, um bem ou serviço na CC.

Terminamos esta sucinta abordagem ao modelo de Pym, citando o autor: “This model suggests that, behind all our pretence to professional certainly (sic), translation is not just one thing. What we make of translation depends very much on the segment in which we find ourselves” (Pym 2000: 5). Assim sendo, é fácil de concluir que traçar o perfil ideal do tradutor não é algo fácil de fazer. Se aceitarmos o modelo de Pym, vemos que os tradutores exibirão competências diferentes dependendo do segmento em que se encontram.

Nas considerações que teceremos agora sobre o perfil ideal do tradutor não estamos a pensar nas pessoas que se encontram no segmento um. O tradutor de que falaremos é o tradutor profissional, mais ou menos especializado, mas detentor de todos os conhecimentos linguísticos e traductológicos de base (que abordámos nas secções anteriores) para o exercício desta profissão. Também não nos referiremos aqui ao

segmento três, pois as competências e características que distinguem os seus elementos dos do segmento dois parecem-nos ser mais específicas da área em que laboram do que da área da tradução. Quando falarmos do perfil do tradutor para legendagem estaremos a dar, na realidade, um perfil de um dos tipos de tradutor do segmento três.

Quanto ao segmento dois, pensamos que há, naturalmente, variações internas de nível de competência e especialização – nem todos os tradutores profissionais são óptimos tradutores. Mas alguns são-no. Quais serão, então, as características desses tradutores? Haverá traços específicos que permitem a um tradutor destacar-se dos restantes?

Owens (1996: 28) defende que sim, afirmando que o tradutor, para chegar a ser óptimo, tem de possuir uma série de qualidades pessoais para além dos conhecimentos que pode adquirir. Não quer dizer que quem não as possua não possa ser tradutor profissional, apenas nunca chegará a ser um óptimo tradutor. Assim, segundo Owens (1996: 28-29), há uma série de qualidades inatas que o bom tradutor possui necessariamente. Portanto, o bom tradutor é “Bright and quick on the uptake” (inteligente e de raciocínio rápido); “Inquisitive and alert” (curioso e alerta); “Full of initiative” (cheio de iniciativa); “Gifted with a flair with language” (dotado de ‘jeito para as línguas’); “Flexible” (flexível); e “Motivated” (motivado) (Owens, 1996: 28-29, adaptação nossa). Para além destas características, pensamos que o bom tradutor também tem de ser autónomo, especialmente no caso dos tradutores por conta própria, e, no caso dos tradutores que trabalham em regime de tele-trabalho, deve ter a capacidade de passar muitas horas sem contacto humano. Vejamos alguns dos motivos que nos levaram a referir estas qualidades.

Quanto às qualidades inatas, não é surpresa que a primeira referida por Owens (1996:28) seja a inteligência. A explicação é simples: a tradução exige o domínio da língua materna e, pelo menos, uma língua estrangeira, acrescido do conhecimento de várias áreas de especialidade. Portanto, o tradutor deve ser capaz de desenvolver estes conhecimentos traductológicos específicos, de lidar com o cliente (relações públicas e marketing) e, cada vez mais, de promover e cuidar do seu negócio (no caso de tradutores *freelance* ou donos de gabinetes de tradução). Para além de inteligente, o tradutor deve ser curioso e estar alerta quando trabalha, pois tem de compreender o TP, interpretá-lo e ser capaz de detectar quando há algum problema. O TP pode conter erros, e o dever do tradutor, a nosso ver, não é reproduzi-los no TC. Se, por qualquer motivo, o texto não fizer sentido então, à partida, há algo de errado. Pode ser que se tenha perdido alguma página ou que algum parágrafo tenha sido eliminado do ficheiro sem querer, por exemplo. E é aqui que entra a terceira qualidade do tradutor – a iniciativa. Se algo está errado, o tradutor

tem de ter iniciativa para o corrigir. Citando Owens (1996: 29): “ [Initiative] is a very important quality in translation as it is the mark of someone who will ensure that something is right and will get things done.”

Pensamos que esta qualidade (iniciativa) se revela valiosa em muitas situações. Logo para começar, antes de iniciar o trabalho, o bom tradutor não pode limitar-se a esperar que o cliente lhe forneça as especificações da tradução – tem de ter iniciativa para as pedir. Nos casos em que se revele impossível obtê-las (por exemplo, quando recebemos uma encomenda de tradução sem nenhuma indicação quanto ao seu destinatário, o iniciador da tradução já não está contactável e a tradução é ‘para ontem’), o tradutor deve ser capaz de ‘inferir’ qual será o público alvo e a função da tradução, com base tanto em textos-modelo do mesmo tipo na língua de chegada como em conhecimentos que possui sobre o modo como tais textos costumam funcionar. Quer isto dizer que toma a iniciativa de criar ele mesmo a especificação da sua tradução, para o que levará também em conta o tempo acordado para efectuar o trabalho – o tradutor deve ser capaz de distinguir se o objectivo será uma tradução de extrema qualidade, ou se uma tradução menos ‘correcta’ será suficiente (se o prazo for muito limitado). Para isso, pode contar com o seu conhecimento de especialista, que lhe deve conferir algum direito de decidir quais os elementos que serão fundamentais na tradução, de acordo com aquilo que ele próprio se viu obrigado a decidir por falta das especificações.

Ainda no caso em que o cliente não forneça especificações, o tradutor deve ter a iniciativa de informar o cliente (quando entregar o trabalho) dos problemas de tradução que teve de resolver com base na sua intuição de especialista por falta das indicações indispensáveis para realizar um bom trabalho.

Por outro lado, mesmo no caso em que o iniciador da tradução forneça as especificações da tradução, o tradutor deve ter a iniciativa de abrir a via de comunicação, nomeadamente depois de entregar o trabalho, mostrando-se disponível para esclarecer quaisquer dúvidas em relação a este. Esta disponibilidade demonstra ao iniciador da tradução que o tradutor está perfeitamente à vontade para explicar qualquer opção de tradução tomada, contribuindo assim para aumentar o grau de confiança que aquele deposita no tradutor e no seu trabalho. Por outro lado, pela demonstração de profissionalismo, contribui também para melhorar o estatuto social da tradução.

Finalmente, um último caso em que a iniciativa é fundamental: quando não encontra solução para os problemas de tradução nos seus dicionários ou livros de especialidade, o tradutor deve ser capaz de procurar um especialista que possa ter a

resposta. Para tal, a boa educação e as relações públicas são essenciais, pois os problemas do tradutor não são, à partida, importantes para o informante que ele procura e uma interrupção no trabalho pode não ser bem-vinda.

A quarta qualidade inata referida por Owens (1996: 29) parece-nos bastante interessante. A autora refere que o bom tradutor deve ter ‘jeito para as línguas’, afirmando até: “[t]o my mind this is really what separates de wheat from the chaff” (Owens, 1996: 29). Este ‘jeito para as línguas’ não é só conhecer as estruturas linguísticas da língua e as suas regras de gramática e pontuação, por exemplo, mas envolve intuições sobre o seu funcionamento. Owens distingue-o da capacidade de escrever bem na língua materna exactamente porque esta última tem elementos que podem ser ensinados e aprendidos, e a autora está a falar aqui de qualidades ‘inatas’.

Seguindo a seriação supracitada, a quinta qualidade que o tradutor deve ter é flexibilidade. Owens (1996: 29) afirma: “This quality can be split into linguistic flexibility and flexibility of approach”. O bom tradutor tem de saber escrever em estilos diferentes dependendo do tipo de texto, mas também do cliente e das especificações, pois especificações diferentes implicam abordagens diferentes.

Finalmente, a última qualidade inata referida por Owens (1996: 29) é a Motivação: “Translators have to enjoy translating!” Em nossa opinião, isto é importante, pois nem sempre o TP é interessante. Assim sendo, é importante que o tradutor goste do acto de traduzir, do acto de produzir, a partir de um TP que pode ou não ser motivante, uma tradução bem escrita e adequada.

Para além das qualidades inatas, o tradutor tem de possuir uma série de características que são adquiridas ao longo da vida, seja através do estudo e formação académica, seja através da aprendizagem contínua que se dá com a prática profissional. Owens (1996: 29-33) menciona 12 características que o tradutor deve adquirir. Abordaremos aqui algumas delas.

Por ser uma profissão tão exigente, a nível mental e físico, a Resistência física é a primeira característica que a autora refere (Owens, 1996: 30). Traduzir a nível profissional implica um grande número de horas por dia num estado de concentração muito elevado, o que é muito cansativo. Felizmente, com a prática, o tradutor adquire essa tão necessária resistência.

Outra característica importante que o tradutor tem de adquirir é uma abordagem metódica (Owens, 1996: 30). Essa abordagem ajudará o tradutor em muitos aspectos, contribuindo para a sua boa prestação profissional e, em última análise, protegendo-o de

possíveis erros. Atentemos no seguinte exemplo: em tradução é importante ser consistente na terminologia que usamos para um determinado cliente, pelo que ser capaz de organizar glossários e bases de dados terminológicos é importante, assim como ter a capacidade de utilizar ferramentas para a tradução, como, por exemplo, as memórias de tradução. É necessário, ainda, um trabalho que vai para além da tradução, pois o tratamento dos dados recolhidos (durante as pesquisas terminológicas) implica um dispêndio de tempo muito grande e o tradutor deve estar preparado para um constante estudo, que terá de incluir leituras de revistas e artigos da especialidade em que traduz, para se manter tão actualizado quanto os especialistas da área em questão. A gestão de tudo isto é muito simplificada se o tradutor tiver uma abordagem metódica à sua profissão. É por isso que, segundo Owens (1996: 30), “[m]any companies will force apprentices to acquire a methodological approach by insisting upon adherence to procedures and systems (...)”.

Pelo que dissemos no parágrafo anterior, podemos deduzir que os conhecimentos na área da pesquisa terminológica, incluindo pesquisa de tipos de texto usados em determinadas áreas e situações, são essenciais. Aqui, a Internet é uma preciosa ajuda, mas a sua utilidade só poderá ser bem aproveitada se o tradutor tiver conhecimentos, a nível de informática e de pesquisa de informação, que lhe permitam aceder ao que precisa. É muito importante saber onde ir procurar a informação mas é igualmente importante não confiar cegamente em tudo o que se lê *on-line*. Por outro lado, como já referimos, e como Owens (1996: 30) afirma, esta capacidade também exige do tradutor algum espírito de iniciativa.

Como é óbvio, o tradutor actual tem de saber funcionar bem com o computador. Para além de todos os outros conhecimentos informáticos que já mencionámos, é importante que saiba escrever sem olhar para o teclado. Segundo Owens (1996: 31), isto permite ao tradutor não perder de vista o TP, evitando falhas de tradução provocadas pelo ‘saltar’ uma palavra ou uma linha, e também aumentar a rapidez do seu trabalho. Hoje em dia, exige-se que o tradutor trabalhe depressa, bem e sob pressão, capacidades que, segundo Owens (1996: 31) só se adquirem com a experiência profissional.

Para terminar, pensamos que o tradutor também tem de saber dizer ‘não’, o que está, naturalmente, relacionado com questões de Deontologia e Ética Profissional. É preferível negar-se a fazer determinado trabalho para o qual não está preparado, do que aceitar o trabalho e entregar uma tradução de um nível baixo. É também preferível indicar outro tradutor para fazer algum trabalho de última hora que não seja possível incluir no plano de trabalhos. Para tal, contribuem a capacidade de gerir o tempo e capacidade de organização (Owens, 1996: 32), que evitarão a falta de cumprimento dos prazos a que o

tradutor se comprometeu. O tradutor deve ainda ser capaz de avaliar o seu próprio trabalho e o dos outros (Owens, 1996: 32), para se certificar de que os parâmetros de tradução a cumprir foram cumpridos e para ter a certeza de que o cliente ficou satisfeito. Além disso, não nos podemos esquecer de que o tradutor terá cada vez mais funções muito diversificadas, que poderão incluir a de revisão de tradução.

Para terminar, é óbvio que o tradutor deve saber escrever bem na sua língua materna, conhecer a fundo uma língua-cultura estrangeira, pelo menos, e, no caso dos tradutores técnicos, manter-se informado sobre a área de especialidade para a qual traduz (Owens, 1996: 33).

Pelo que vimos até agora, podemos concluir que, da evolução dos mercados, com as suas novas exigências ao nível da qualidade ou das novas tecnologias, surge uma transformação no perfil do tradutor ideal: deixa de ser aquele que reage, para passar a ser aquele que age, que exige especificações, que afirma o seu papel na produção de textos multilíngues, que faz pressão sobre as instituições que tratam dos seus direitos e da sua formação, que contacta com os clientes, difunde as suas ofertas de serviços e discute com outros peritos. Através deste conjunto de competências, o tradutor afirma o seu profissionalismo, deixando de ser ‘invisível’ para passar a afirmar-se como *o* perito indispensável num acto de comunicação intercultural, capaz de ultrapassar as barreiras linguísticas, culturais e técnicas, realizando as acções necessárias para obter o fim desejado.

1.3 – O TRADUTOR PARA LEGENDAGEM

O tradutor para legendagem, em Portugal, não é ‘invisível’. Aliás, pelas suas características específicas, a tradução para legendagem é um dos tipos de tradução em que a invisibilidade do tradutor é mais impossível, pois o facto de estarmos perante uma tradução não pode ser, de modo algum, negado. Senão, vejamos:

1) deparamo-nos com ambos os textos (TP e TC) em simultâneo;

2) uma vez que há uma mudança de canal e que o TC (escrito) é apresentado em simultâneo com o TP (oral), acaba por se dar um certo processamento duplo da informação linguística – o espectador interpreta, simultânea ou consecutivamente, as informações linguísticas que lhe são apresentadas na sua língua materna e na língua de partida – no caso dos espectadores com competências na LP;

3) a referência ao tradutor costuma ser bastante clara, com uma legenda final onde se menciona o seu nome (e do legendador, se for diferente).

A visibilidade do tradutor para legendagem é condicionada, portanto, por questões que se prendem com a especificidade deste tipo de tradução. Assim sendo, e como o objectivo da legendagem é permitir uma leitura fluida e compreensão rápida do TP, a análise linguística das legendas não evidenciará, em princípio, muitas estratégias de estrangeirização. Como nos diz Qvale (2003: 241-242), a apresentação de um produto audiovisual com o som e imagem original e acompanhado de legendas “necessarily retains ‘the exotic atmosphere’, and nothing should prevent the use of target language idioms, except for the technological resistance (time and space) subtitling runs up against”. A manutenção dos nomes próprios, por exemplo, não será provocada por uma tentativa consciente de aproximar o espectador da CP, mas sim pelo facto de esses nomes serem ouvidos pelo espectador. Por outro lado, também não há necessidade “for ‘over explaining’ or ‘domesticating’ the text; the pictures often tell their part, and the sound-image shows that this is far from domestic” (Vale, 2003: 242). Ou seja, o tradutor não pode aproximar demasiado a cultura de partida do espectador de chegada, pois a imagem e a situação (e o facto de estar a ouvir a língua estrangeira) não o permitem sem quebra da verosimilhança. Se dois falantes nativos do inglês estiverem a conversar e um não entender o que o outro diz, pede-lhe: “Fala português!”? É óbvio que não e o público apercebe-se disso, havendo até a possibilidade de tal legenda provocar uma quebra na leitura. Portanto, a tentativa de domesticação usada para melhorar a compreensão acaba por provocar o efeito contrário. O tradutor para legendagem tem de estar consciente de que há estratégias de tradução que podem ter efeitos contrários em legendagem. Assim, a manutenção dos nomes próprios, em vez de procurar criar uma estranheza no espectador procura, isso sim, fazer com que o espectador não se sinta ‘enganado’ e promover uma compreensão mais imediata do texto, uma vez que o espectador recebe a mesma informação através das duas línguas e dos dois canais (visual e auditivo). É, portanto, uma estratégia desenvolvida pelo tradutor para ir ao encontro do seu espectador potencial (Cintas, 2001: 138).

Escusado será dizer que é impossível fazer uma legendagem que vá ao encontro de todos os potenciais espectadores. Crianças a aprender a ler, jovens com educação superior, especialistas de várias áreas do saber, analfabetos funcionais, idosos com dificuldades de visão e audição, pessoas com vários graus de surdez – todos eles podem ter interesse em ver um determinado programa de televisão. Aqui entra novamente a Competência do

Tradutor, pois tem de ser ele a avaliar quais as necessidades do seu público-alvo. Se o cliente não lhe der indicações quanto a isso, o tradutor deve ser capaz de o deduzir. Boas ferramentas para essa dedução são o género de programa (por exemplo, desenhos animados, documentário sobre a reforma ou um filme de acção), o horário em que vai para o ar (de manhã cedo, à tarde ou já de madrugada) e o próprio canal que o emite (os espectadores da RTP1 diferem muito dos da SIC Radical e ambos dos do Canal História).

Outro aspecto importante do perfil do tradutor para legendagem é a capacidade de adaptação às novas tecnologias. No caso da tradução para legendagem, o tradutor é cada vez mais ‘obrigado’ a familiarizar-se com os vários programas de legendagem que existem, aprendendo a fazer ele mesmo a sincronização das legendas. Mesmo que o cliente só lhe peça a tradução, um conhecimento de como os programas funcionam permite-lhe entregar um melhor trabalho. Assim sendo, podemos afirmar, com Cintas (2001: 84): “Aquél que es más versátil en el tipo de tareas que puede llevar a cabo de un modo satisfactorio tendrá más oportunidades de encontrarse activo, bien sea localizando, traduciendo o adaptando.”

Cintas fala aqui no âmbito do ensino da tradução para legendagem, mas podemos alargar esta afirmação a todos os tradutores: quando mais versáteis forem, mais oportunidades de emprego terão. Depois de escolhida a área de especialidade em que trabalhará, seja por opção consciente seja por mero acaso, o tradutor deve procurar executar o maior número de tarefas adicionais possível. Se, para além de executar uma excelente tradução a nível linguístico, terminológico e de estilo, o tradutor ainda for capaz de manipular o texto em vários formatos informáticos e de realizar a legendagem de um produto audiovisual de acordo com os parâmetros que são pedidos pelo cliente, entregando assim um ‘trabalho completo’, é natural que seja mais requisitado do que um que ‘só’ faça a tradução. Por isso, se um tradutor de audiovisuais for também legendador (para além da melhoria da qualidade do produto final) é natural que receba mais ofertas de trabalho, pois o cliente não terá de procurar outra pessoa para fazer a legendagem. Em contrapartida, ao tradutor-legendador pede-se, com alguma frequência, que faça a legendagem de produtos traduzidos por outras pessoas. Neste caso, o cliente pretende não apenas uma legendagem tecnicamente correcta mas também um certo grau de revisão da tradução original, que o legendador sem conhecimentos linguísticos e traductológicos não conseguiria fazer.

Como podemos imaginar, o tradutor para legendagem tem de ter todas as qualidades e características que citámos a respeito do bom tradutor... e mais algumas. Daí

que Cintas (2001: 21) nos diga: “El subtitulador tiene que lidiar con los mismos problemas de cualquier otro traductor, pero con los agravantes de las limitaciones mediales y la transposición de un mensaje oral a uno escrito.” Também Gambier (2001: 108-109) faz uma seriação das competências que o tradutor de audiovisuais tem de cultivar – salvaguardando que não são necessariamente exclusivas deste tipo de tradutor – retomando-a, de forma resumida, na seguinte afirmação (Gambier, 2003: 185):

“Screen translators have to master the full range of competences required of any other type of translator (excellent command of their working languages and their mother tongue; ability to translate; skills in terminology and documentation retrieval). However, they also have to be able to work under intense time pressure and cope with stress; they have to develop special competence in writing for the media (sense of timing and rhythm); they have to be competent in analysis, rewriting, condensing, post-editing (within time and space constraints); they must be able to work with other experts and negotiate with them (journalists, sound engineers, producers, specialists in marketing, programme managers, actors, computer experts, etc.); they have to adapt to new technology and, finally, they have to have a strong capacity for self-evaluation in order to make fast decisions and to take the responsibility for the quality of their output. For some screen translators, we should add the ability to organize team and distance work, and a certain amount of legal knowledge.”

Em contrapartida, estas obrigações e competências deviam outorgar certos “direitos” aos tradutores. Gambier refere especificamente o direito de acesso ao guião final, o direito de se pronunciar sobre o produto acabado e o direito de consulta de terminologia adequada. Como sabemos, infelizmente, estes direitos não estão assegurados aos tradutores e Gambier avisa que o *stress* típico da profissão e a ausência de documentação de trabalho coerente e completa “sont préjudiciables à la qualité du résultat attendu” (Gambier, 2001: 109).

Resumindo: o tradutor para legendagem tem de ser alguém que, para além de muito competente na língua-cultura de partida e na língua-cultura de chegada, bem como nos processos traductológicos ao seu dispor para ultrapassar os problemas de tradução que se lhe apresentam por uma diferença fundamental entre essas duas culturas (como todos os outros tradutores), tem de ser capaz de trabalhar sob pressão (como muitos outros tradutores) e cumprir limitações físicas impossíveis de ignorar (como poucos outros tradutores). Como nos diz Neves (2004: 136): “Besides correction, from subtitlers we also

expect effectiveness, expressivity, concision and economy. When all four attributes are attained we are in face of the best of performances”.

Isto significa que o tradutor deve compreender os processos pelos quais o seu texto pode vir a passar, no caso de não ser ele a legendar, ou ser capaz de utilizar, pelo menos, um programa informático de legendagem. Neste último caso, o tradutor consegue reaver um certo controlo sobre o produto final que será comercializado, pois a sua tradução será adaptada por si mesmo aos limites impostos pelo meio, evitando, deste modo, que seja alguém que não é especialista em comunicação intercultural a ditar as alterações que o seu trabalho há-de sofrer.

Veremos agora, com mais pormenor, o que é a tradução para legendagem, situando-a no âmbito da tradução audiovisual. Abordaremos também as suas convenções e características específicas, pois estas determinam a noção de qualidade em legendagem. Por último, veremos como estas características e imposições afectam a tradução a um nível linguístico e de que modo se traduzem num texto em “legendês”.

CAPÍTULO II

2.1 – TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

“(...) ‘audiovisual’ – meaning film, radio, television and video media – is now used, bringing to the forefront the multisemiotic dimension of all broadcast programmes.”

Gambier (1996: 171)

A tradução audiovisual (TAV) tem vindo a aumentar, acompanhando o crescimento da oferta e procura de produtos audiovisuais. Estamos rodeados de ecrãs que transmitem informação variada de vários modos e com diferentes fins. Quando pretendemos aceder a informação que é transmitida através de um produto audiovisual numa língua diferente da nossa e que não conhecemos, somos obrigados a recorrer a um tipo de tradução audiovisual. Mas o que se entende por “tradução audiovisual”?

Apesar de já Reiss (1971/2000: 43) ter referido a existência de um tipo de textos a que chama “audiomedial text”, onde se inclui, “[g]enerally speaking, any text that requires the use of and a degree of accommodation to a non-linguistic medium in order to communicate with the hearer, whether in the source or in the target language,” na introdução do livro “Topics in Audiovisual Translation” (2004: VII), Orero refere que ainda se conhece pouco sobre tradução audiovisual e realça a importância de se chegar a um consenso quanto à terminologia usada para que a TAV fique a par dos outros campos dos Estudos de Tradução: “A step forward would be to agree on a generic name to define the multiple and different modes of translation when the audio (radio), the audio and the visual (screen), or the written, the audio and the visual (multimedia) channels are the source text.” Propõe, portanto, que se use “tradução audiovisual” em vez de “tradução para o ecrã” (Screen Translation), pois assim inclui-se as traduções para teatro ou rádio. Também prefere não usar “tradução multimédia”, pois esta é por vezes encarada como referindo-se às tecnologias da informação (Orero, 2004: VIII), algo que nos é também dito, indirectamente, por Gambier e Gottlieb (2001: ix): “Multimedia localization also seems to be out of the hands of professional and academic circles usually dealing with translation”.

Assim sendo, “tradução audiovisual” parece ser o termo mais abrangente, que “will encompass all translations – or multisemiotic transfer – for production or postproduction in any media or format, and also the new areas of media accessibility: subtitling for the

deaf and the hard or (sic) hearing and audiodescription for the blind and the visually impaired.” (Orero, 2004: VIII)

No que se refere ao estudo da TAV, um paradoxo referido por Cintas (2001: 20) é o seguinte: a tradução audiovisual é, em termos numéricos, a actividade tradutora mais importante dos nossos dias. Por um lado, chega facilmente a um elevado número de pessoas e, por outro, a quantidade de produtos traduzidos é muito elevada – em onze países da União Europeia, as percentagens de produtos audiovisuais provenientes de fora da Europa é bastante elevada. Em Portugal, a percentagem é de 70% (informação reunida por Yvane (1995), delegado geral do programa BABEL, citado por Cintas: 2001: 21). No entanto, o seu estudo e análise são ainda reduzidos, sendo que ainda se lhe reserva um certo lugar “subordinado e marginal”.

A marginalidade a que o estudo da TAV esteve votado deve-se, provavelmente, a uma determinada concepção de “Tradução”. Como o produto audiovisual conjuga (no mínimo) dois códigos – a palavra falada e a imagem – o tradutor tem que respeitar muito mais do que o texto escrito, sendo condicionado tanto pela imagem como pelo tempo – o que se diz ou se escreve não pode contradizer as acções das personagens e tem de estar sincronizado com o acto linguístico original. Em legendagem, para além destas condicionantes, há uma mudança de registo – de oral a escrito – que implica alterações e omissões, devido às condicionantes físicas impostas pelo próprio meio. Estas são, segundo nos diz Cintas (2001: 24) as razões dadas pelos que consideram a TAV como uma forma de “adaptação”, com uma clara conotação pejorativa. No entanto, Cintas defende que “es necesario, pues, entender la traducción desde una perspectiva más flexible y heterogénea que dé cabida a un amplio conjunto de realidades empíricas”. Nesse sentido, Gambier apresenta-nos o termo “Transadaptation”, que permitiria ultrapassar as dicotomias tradução literal/tradução livre e tradução/adaptação e dar mais relevo ao público-alvo (Gambier, 2003: 178).

Independentemente do termo que usemos, o facto é que os estudos sobre TAV têm vindo a aumentar, não só porque a evolução tecnológica das últimas décadas introduziu o audiovisual em quase todos os aspectos da nossa vida, mas também porque a nossa sociedade exige cada vez mais traduções de produtos audiovisuais. Como nos diz Cintas (2001: 19), “[v]ivimos en una sociedad de la imagen en la que el ciudadano medio consume más productos fílmicos que literarios, que al provenir en su gran mayoría de países diferentes al nuestro, tienen que ser traducidos de un modo u otro (...)”.

Esta citação, para além de apontar para a grande influência que os produtos audiovisuais têm nas mentalidades de uma grande parte das pessoas, aponta para outra característica da TAV, a saber, o facto desta abarcar diferentes modos de tradução. Segundo Cintas (2001: 37), embora o hábito e os costumes tenham tornado a dobragem e a legendagem os tipos mais comuns, não são os únicos. Isto torna-se óbvio se olharmos para a tipologia de Gambier (2003: 172-177), onde o autor categoriza os vários tipos de TAV em dois grupos principais: dominantes e ‘desafiadores’ (challenging).

Para Gambier (2003: 172-177), a legendagem interlinguística e a dobragem estão incluídas no grupo dos tipos dominantes, juntamente com a interpretação consecutiva, a interpretação simultânea, o *voice-over*, o comentário livre, a tradução simultânea (ou ‘à vista’) e a produção multilingue. No grupo dos ‘desafiadores’ inclui-se a tradução de argumentos e guiões para pedidos de subsídios; a legendagem intralinguística, ou ‘fechada’, para surdos e deficientes auditivos; a legendagem ao vivo, usada em entrevistas em directo; a *surtitling*, usada em ópera ou teatro; e a audiodescrição, para os cegos e deficientes visuais.

2.1.1 – LEGENDAGEM INTERLINGUÍSTICA VS. DOBRAGEM

Neste trabalho não nos debruçaremos sobre todos os tipos de tradução audiovisual acima mencionados, pois pretendemos centrar-nos no estudo da legendagem interlinguística. Contudo, consideramos pertinente explicar brevemente o que distingue os dois tipos de tradução audiovisual mais comuns, a saber, a legendagem interlinguística e a dobragem:

- A legendagem interlinguística, também conhecida por ‘legendagem aberta’, consiste em passar um discurso oral para uma ou duas linhas escritas, ao mesmo tempo que se passa de uma língua para outra (ou outras, no caso de legendagem bilingue). Neste processo, deve manter-se uma sincronia entre o ritmo de fala e o ritmo das legendas e o que aparece escrito nas legendas deve evitar contradizer o que aparece nas imagens. Dá-se, portanto, a passagem de um código oral a outro escrito, para além da tradução interlinguística propriamente dita. Além disso, esse código escrito está sujeito a um grande número de restrições e convenções.

- A dobragem, por sua vez, consiste em adaptar um texto para ser dito por personagens na televisão ou no cinema. Implica uma procura de sincronia entre o que se

ouve e os movimentos que os lábios das personagens fazem, especialmente quando são vistos em grande plano. De modo geral, também deve haver sincronia entre o que se diz, por um lado, e as expressões faciais e movimentos corporais, por outro. Neste tipo de TAV, o elemento linguístico tanto do texto de partida como do texto de chegada é oral, não havendo, portanto, mudança de código.

Sendo estas as duas modalidades mais comuns, convém em seguida compará-las, com vista à descrição das vantagens e das desvantagens de cada uma. Referiremos, no entanto, que não pretendemos fazer uma apologia de um dos métodos em detrimento do outro, pois pensamos, tal como Cintas (2001: 51), que “la situación ideal no es aquella en la que se dobla o se subtitula. La situación ideal es aquella en la que se dobla y se subtitula, en la que el espectador tiene acceso a ambas versiones y depende de él en última instancia la elección.” Apesar de Cintas estar a referir-se a uma realidade bastante diferente da nossa – em Espanha, a dobragem é predominante e a legendagem periférica – pensamos que só haveria vantagens em oferecer os mesmos programas dobrados e legendados. Em primeiro lugar, seria possível agradar a espectadores de vários antecedentes socioculturais e de diferentes proficiências linguísticas. Em segundo lugar, promover-se-ia o aumento de qualidade de ambos os métodos – da dobragem, devido ao aumento de conhecimentos que vem com a prática, da legendagem, devido à concorrência que a dobragem lhe passaria a fazer, obrigando-a a evoluir.

Na verdade, actualmente, a qualidade da legendagem a que estamos sujeitos em Portugal, enquanto espectadores de televisão, parece ser, muitas vezes, inferior ao que seria desejável. No entanto, o costume é ouvirmos reclamar das dobragens e mais raramente das legendagens. A Teoria do Polissistema (Even-Zohar, 1978) talvez ajude a explicar tal facto. Uma vez que, no sistema da tradução audiovisual, a legendagem se encontra num nível mais central em Portugal, não tem de exercer muita ‘força’ para o manter. O ónus da demonstração de qualidade está, portanto, no lado da dobragem.

Desde criança que o público português está exposto a produtos legendados. Vermos programas de determinados géneros (longas-metragens, séries...) traduzidos de outra forma costuma causar uma espécie de estranheza, pois, exceptuando documentários com narração ou programas infantis, a dobragem em Portugal tem tido uma influência muito limitada. Actualmente, começa a criar-se uma ‘tradição’ de dobragem em canais como o Discovery Channel ou Biography Channel mas, mais uma vez, o género de programas inclui-se maioritariamente no documentário. No entanto, é notória a melhoria de qualidade na área da dobragem (salvaguardando algumas excepções), que se poderá,

talvez, explicar por uma maior prática por parte de quem a faz. É possível, a nosso ver, que a evolução da dobragem em Portugal acabe por provocar uma evolução também ao nível da legendagem.

De qualquer modo, e seja qual for o método de TAV dominante, a verdade é que a dobragem e a legendagem são bastante diferentes, e cada uma delas apresenta vantagens e desvantagens. Para fazermos uma seriação destas vantagens e desvantagens, podemos basear-nos nos trabalhos de Ivarsson e Carroll (1998) e Cintas (2001). Para os primeiros (Ivarsson e Carroll, 1998: 34), as desvantagens da legendagem incluem o facto de contaminar a imagem, estragando a composição e distraindo o espectador, uma vez que tem de dividir a atenção por mais um estímulo. Além disso, muitas vezes, as legendas aparecem e desaparecem sem ter em conta o ritmo do filme, desrespeitando cortes e mudanças de cenas. Por outro lado, a tradução não cobre tudo o que se diz e esse facto, apesar de ser obrigatório pelas próprias características do meio, acaba por minar a confiança do espectador na tradução, porque vê vários “erros”. A estas desvantagens, Cintas (2001: 45-46) acrescenta duas críticas que são frequentemente feitas à legendagem. A primeira, incide sobre o facto de a legendagem ser a passagem de um código oral (característico da realidade fílmica) a um escrito (que não o é). A segunda, acusa-a de promover um ‘colonialismo linguístico’. Uma vez que o inglês é a língua de partida da maior parte dos produtos audiovisuais traduzidos e que a legendagem a permite ouvir constantemente, há estudiosos que a acusam de influenciar demasiado a língua de chegada. No entanto, como Cintas nos explica (2001: 46 e 47), “[e]n cuanto à la otra invariable cinematográfica, la palabra, tampoco está demostrado que el subtitulado sea más contaminante que el doblaje” e prossegue, fazendo referência a vários estudos que demonstram que, em Espanha, “el doblaje interfiere con más incisión en la sintaxis y la gramática de la lengua de la traducción.”

Como vantagens, ambas as obras (Ivarsson e Carroll, 1998: 34-35; Cintas, 2001: 48-49) apontam as seguintes:

1) A legendagem é um processo bastante mais económico do que a dobragem, que implica mais intervenientes e mais meios técnicos.

2) O som que se ouve é o original. Assim, transmite aquilo que o realizador do filme original idealizou, tal como foi capturado pelos actores por ele dirigidos e que se vê reflectido no ritmo das palavras, nas pausas e na entoação. Uma vez que a linguagem corporal e facial está muito ligada às palavras de uma dada língua e que também

transmitem informação, quando outras palavras são sobrepostas a estes elementos visuais, como na dobragem, o efeito pode ser perceptível e tornar-se um ruído na comunicação.

3) As legendas têm também um valor didáctico. Ao ver a tradução de uma língua estrangeira no ecrã, a familiaridade com essa língua aumenta. Além disso, o facto de vermos a nossa própria língua escrita também é benéfico. Em países onde o analfabetismo é grande, esse valor instrutivo de consolidação de conhecimentos linguísticos está a ser aproveitado, sendo a legendagem usada para aumentar o grau de alfabetização das populações. Também é usada no planeamento linguístico de línguas minoritárias como processo de consolidação e normalização linguística. Além disso, Cintas refere ainda que o facto de se ouvirem outras línguas também aumenta o grau de abertura das pessoas para com culturas diferentes, citando a esse respeito Gambier: a “co-presence of two codes and two languages will hopefully make us more tolerant towards multilingualism, if not multiculturalism” (Gambier, 1994: 282-283, citado em Cintas, 2001: 48).

De um ponto de vista profissional, Cintas (2001: 48) aponta ainda como vantagem o menor grau de manipulação do texto na legendagem por comparação com a dobragem, que obriga a maiores alterações.

Poderíamos acrescentar outra vantagem, esta a nível de estatuto do tradutor: a tradução para legendagem é mais “visível” do que a tradução para dobragem, não apenas pela presença simultânea do TP e TC mas também porque é comum haver uma menção explícita do tradutor para legendagem, o que nem sempre acontece com o de dobragem. Talvez seja porque o texto que o tradutor de dobragem apresenta sofre muitas modificações posteriores, mas não deixa de ser uma omissão.

A verdade é que o tradutor para dobragem nem sempre é responsável pelo produto final apresentado. Aliás, pelas suas características, que permitem uma grande manipulação do texto e da informação, a dobragem começou por estar mais associada a países onde o nacionalismo era bastante forte. Segundo Ivarsson e Carroll (1998: 10), em 1929, as principais produtoras americanas tinham estúdios de dobragem e uma equipa de actores para dobrar os filmes na Europa. O Nacionalismo vigente na época preferia a dobragem, pois via-a como um modo de defesa da Língua Nacional (pois evitava a exposição a outras línguas) e um método de tradução que facilitava muito a censura (pois o original é totalmente eliminado). Assim, em vários países, nomeadamente nos que tinham regime fascista, a legendagem foi limitada ou mesmo proibida. Portugal parece ser excepção. Apesar de estar, na época, sob um regime ditatorial nacionalista, as questões económicas parecem ter sido mais fortes do que as ideológicas. Sendo mais barata, a legendagem foi o

método de tradução escolhido. No entanto, seria interessante fazer um estudo diacrónico do mercado audiovisual em Portugal, que incluísse tanto os produtos traduzidos como os originalmente produzidos em Portugal, o que permitiria tirar conclusões sobre a influência dos factores ideológicos e a dos factores económicos na selecção do método de tradução audiovisual.

Sejam quais forem as verdadeiras razões da selecção, podemos afirmar com certeza que a legendagem e a dobragem são os métodos de tradução audiovisual mais usados, pelo que uma comparação entre eles parece fazer sentido. Terminamos com a seguinte tabela, elaborada por Cintas (2001: 49), que nos parece bastante clara:

DOBRAGEM	LEGENDAGEM
Cara	Barata
Perda do diálogo original	Respeita a integridade do diálogo original
Mais laboriosa e lenta	Relativamente rápida
Pretende ser um produto doméstico	Fomenta a aprendizagem de idiomas
As vozes dos actores de dobragem podem ser repetitivas	Mantém as vozes originais
Melhor para (semi)analfabetos e crianças	Melhor para surdos e imigrantes
Respeita a imagem do original	Contamina a imagem
Menos redução do texto original	Maior redução do texto original
Permite sobreposição de diálogos (vários actores falam ao mesmo tempo)	Não permite sobreposição de diálogos
Espectador pode concentrar-se na imagem	Dispersão da atenção: imagem + texto escrito + pista sonora original
Permite maior manipulação do diálogo	Difícil de manipular
Canaliza mais calques linguísticos do original	Canaliza menos calques linguísticos
Subordinado à sincronia labial	Subordinado às limitações de espaço e tempo
Um único código linguístico	Dois códigos linguísticos diferentes e ao mesmo tempo, o que pode desorientar
Mantém-se na oralidade	Passagem de um texto oral a um escrito
Permite uma maior ilusão cinematográfica	Pode diminuir a ilusão cinematográfica

Cintas, 2001: 49 (tradução nossa)

2.2 – INTERDISCIPLINARIDADE

No âmbito da tradução audiovisual, há várias práticas e vários pontos de interesse para especialistas de várias áreas. Numa época em que a interdisciplinaridade parece ser a pedra de toque da teoria de tradução (cf., entre outros, Munday, 2001: 181-196), o estudo da tradução audiovisual é um campo em que essa interdisciplinaridade dificilmente pode ser descurada. Assim, Remael (2001: 21) afirma: “(...) the study of such [multimodal and multimedia] texts and translations will require interdisciplinary approaches, in which the know-how of the other disciplines is brought to bear.”

Tal como Remael, e muitos outros autores, pensamos que, para podermos analisar tanto o processo de tradução audiovisual como o seu produto, temos de procurar abordá-la de vários pontos de vista.

Pensamos que a importância da interdisciplinaridade ficará patente na abordagem que fazemos ao longo deste trabalho, pelo que não nos alongaremos mais sobre este assunto aqui. Não queremos, porém, deixar de citar Gambier, que nos faz este apelo/aviso (Gambier, 2003: xii): “Translation Studies must open up to Communication Studies, Media and Film Studies, Cultural Studies, as well as to Semiotics, Sociology, Anthropology, Information Sciences and Computer Sciences.”

CAPÍTULO III

3.1 – LEGENDAGEM

Visto que o trabalho de tradução para legendagem cria um texto bastante afastado do original, não deveríamos falar antes de adaptação? Afinal, podemos concordar com o que diz Gel (2001: 300): “Pues bien, sólo cinco [artigos] hablan propiamente de doblaje y, por lo tanto, de traducción, puesto que es de todos sabido que *la subtitulación, tal como se lleva a cabo hoy, muy poco tiene que ver con la traducción propiamente dicha.*” (realce nosso)

No entanto, como vimos ao longo dos capítulos anteriores, a reflexão sobre a tradução tem vindo a evoluir, numa tentativa de abarcar as práticas reais de tradução. Na verdade, podemos afirmar, como Gambier (2003: 178):

“subtitling is translating if translation is not viewed as a purely word-for-word transfer but as encompassing a set of strategies that might include summarizing, paraphrasing, etc., and if translation is viewed holistically, taking into consideration the genre, the film-maker’s style, the needs and expectations of viewers (who may, for instance, have different reading speeds and habits) and the multimodality of audiovisual communication (language, image, sound).”

Esta citação remete-nos para uma visão global e interdisciplinar da tradução, visão essa que se adapta muito bem ao ramo da tradução audiovisual e, particularmente, à legendagem.

Em tradução para legendagem, o texto de partida e o texto de chegada não partilham (nem poderiam partilhar, por definição) o mesmo canal: o texto de partida é, quase exclusivamente, oral e o texto de chegada é escrito, obedecendo às condicionantes e especificidades que descreveremos posteriormente – a saber, limite de linhas e de caracteres e determinado ritmo de entrada e saída de legendas. Há, por isso, partes do texto de partida que, pela sua menor relevância no contexto, poderão ficar por traduzir. Mas, como refere Cintas (2001:138), as características da legendagem ultrapassam a mera redução e eliminação de material original e devemos aceitá-la “como una actividad que viene determinada por el fin al que sirve y por la concepción ideal del espectador al que pretende satisfacer.” Isto significa que o texto de partida é, de facto, manipulado de modo a cumprir a função para que é traduzido (geralmente, esta função é, globalmente, a mesma que tinha na cultura de partida).

Novamente segundo Cintas (2001: 37, e de novo em 2003: 32), a legendagem “se puede definir como una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas, etc.) o de la pista sonora (canciones, voces en *off*, etc.)”. Pode dizer-se, portanto, que a legendagem é a inserção no filme do texto que representa o que está a ser dito (e o que aparece na imagem) e o seu fim “is the production of a new text, in a different mode and perhaps in a different language (...)” (Neves, 2004: 136). A inclusão aqui de “perhaps” não é desprovida de sentido, uma vez que a legendagem não é sempre tradução entre duas línguas e nem todas as legendagens são iguais nos objectivos que perseguem, nas técnicas que aplicam e nas limitações a que estão sujeitas.

Tendo em mente estas diferenças, Gambier (2003: 172) apresenta uma tipologia de legendagens, onde divide a legendagem, em termos linguísticos, em 1) intralinguística, 2) interlinguística e 3) bilingue:

1) A legendagem intralinguística apresenta um texto escrito na mesma língua do texto oral, para surdos ou pessoas com dificuldades auditivas ou para efeitos didácticos, por exemplo (Gambier, 2003: 172). É um tipo de legendagem que está a ganhar terreno, à medida que cresce a consciência sobre as barreiras à comunicação e, geralmente, é emitida através de teletexto, que os espectadores activam quando querem. Obedece a outras condicionantes e tem as suas próprias regras, incluindo elementos extralinguísticos importantes para a compreensão do enredo, como seja a entoação, o tom de voz e ruídos, como o bater de portas ou a campainha do telefone. Ivarsson e Carroll (1998: 25) chamam-lhe “closed subtitles” (“legendas fechadas”) porque os sinais têm de ser decodificados por um decodificador especial no aparelho de televisão.

2) A legendagem interlinguística apresenta um texto escrito numa língua diferente do texto oral, para transpor uma barreira linguística. Geralmente, quando falamos em legendagem em Portugal, falamos deste tipo, que se dirige ao público em geral. É a legendagem de filmes e programas que estamos habituados a ver na televisão, no cinema, em vídeos e DVDs e que serve para ultrapassar uma barreira linguística, oferecendo a um público que não percebe a língua original do programa uma tradução escrita dos diálogos e elementos importantes do mesmo. As legendas já vêm inseridas no produto audiovisual, ou são emitidas juntamente com ele para todos os espectadores, pelo que não é necessário

utilizar nenhum aparelho especial para as ver. Por esse motivo, são também chamadas “legendas abertas”.

3) A legendagem bilingue apresenta o texto escrito em duas línguas diferentes e tem como objectivo servir duas comunidades linguísticas que partilham o mesmo espaço físico. Também pode ter um objectivo pedagógico (Gambier, 2003: 172).

Podem ainda fazer-se outras distinções, baseadas no meio de difusão (por exemplo, cinema ou televisão), no público-alvo (crianças ou adultos, por exemplo), e no seu fim (para entretenimento ou para diminuir o grau de analfabetismo de uma população, entre outros). Não exploraremos aqui essas e outras distinções, pois o seu estudo cairia fora do âmbito deste trabalho, que se debruça apenas sobre a legendagem interlinguística ‘aberta’, que usa a legenda como veículo da tradução do que se diz e se mostra na imagem de uma dada língua para outra diferente. A partir de agora, sempre que falarmos em legendagem, estamos a referir-nos à legendagem interlinguística aberta.

3.2 – A LEGENDAGEM INTERLINGUÍSTICA ABERTA

Com o avanço da globalização e o desenvolvimento técnico, cada vez mais produtos audiovisuais são emitidos simultaneamente em várias partes do mundo e, assim, a legendagem tem-se tornado cada vez mais importante: o público tem o direito a (e exige) que os filmes sejam traduzidos na sua própria língua. Uma vez que, como vimos, os custos da legendagem são menores do que os da dobragem, é a opção de tradução economicamente mais viável. Para além disso, como refere Cintas (2001: 32), mesmo em países como a Espanha, em que a tradição é a dobragem, o público tem vindo a pedir cada vez mais a autenticidade do som original, pois quer ter acesso à voz original do actor, com todas as variações prosódicas, responsáveis pela modalização da fala e pela transmissão de diferentes sentimentos, atitudes e expectativas, tais como foram dirigidas pelo realizador. Procuram, por isso, a autenticidade de um produto em que nada foi omitido, pois, ao contrário do que sucede com a dobragem, que omite o diálogo original, num programa legendado a tradução é *acrescentada* ao produto sob a forma de legendas.

Uma vez que o texto traduzido acompanha o texto original, a legendagem tem de ser muito bem feita, pois qualquer erro é imediatamente detectado. Em Portugal, por exemplo, devido à grande exposição do público à língua inglesa, já para não falar no facto de ser uma disciplina obrigatória no Ensino Básico, pode supor-se que grande parte dos espectadores tenha alguns conhecimentos da língua de partida (que é, a maioria das vezes,

o inglês) e se sinta incomodado com as diferenças entre o que se diz e o que se traduz – mesmo quando essas diferenças são perfeitamente justificáveis. O problema é referido por Cintas (2003: 43): “La subtitulación es un caso de lo que podríamos denominar «traducción vulnerable».” Com isto, o autor quer dizer que, uma vez que o espectador lê a tradução (sob a forma de legendas) ao mesmo tempo que ouve o original, é-lhe muito fácil comparar os dois textos. No entanto, a maioria das vezes, o espectador não tem conhecimentos de tradução, o que o levará a apontar como erro escolhas de tradução perfeitamente correctas. Por outro lado, a tradução para legendagem é um tipo muito específico de tradução (em que não há, por exemplo, asteriscos nem notas de rodapé e muito menos “Notas do Tradutor”), que tem de obedecer às limitações do próprio meio e às características específicas do texto que é a legenda. Ora, estas limitações e características, a maioria das vezes, são desconhecidas para o espectador. Aliás, poderíamos até dizer que o são para grande parte dos tradutores. Assim sendo, muitas vezes, a legendagem é acusada injustamente, provavelmente por não ser uma coisa que nunca pretendeu ser. Podemos aqui citar Mason (2001: 19): “(...) it is futile to attempt to find fault in subtitlers for not achieving what they were not aiming to achieve in the first place!”. Tentaremos ver, agora, aquilo que os tradutores para legendagem tentam, de facto, alcançar.

3.3 – QUALIDADE EM LEGENDAGEM

Independentemente do meio de difusão da produção audiovisual, há uma série de condicionantes que caracterizam a legendagem e que afectam o seu nível de qualidade. Como nos diz Céron (2001: 173), quando estamos a ver um programa legendado estamos a decifrar uma série de códigos. De facto, podemos não nos aperceber disso, mas reagimos imediatamente se as normas não forem cumpridas. É importante, por isso, reconhecer o valor das convenções em legendagem, nomeadamente ao nível da pontuação, e da necessidade da sua harmonização para a boa recepção do produto audiovisual.

Também urge reconhecer as limitações físicas da legendagem enquanto produto e quais as implicações que elas têm na tradução; reconhecer a importância de adaptar a legendagem ao público-alvo da produção (a nível de velocidade de leitura ou de necessidade de explicitação de referências culturais, por exemplo); reconhecer as implicações da interacção da legendagem com os outros sistemas semióticos do produto audiovisual; e reconhecer as mudanças que se operam obrigatoriamente na passagem do

discurso oral para um discurso escrito que é co-determinado por factores exteriores à linguagem e à linguística.

Vejamos, de seguida, alguns dos factores que têm influência na qualidade da legendagem. Abordaremos questões que se prendem com as limitações do meio, com as convenções associadas ao modo de tradução e com o método de trabalho em tradução para legendagem.

3.3.1 – APRESENTAÇÃO E CONFIGURAÇÃO DAS LEGENDAS

A característica que mais ressalta da legendagem é, talvez, o seu aspecto físico. De facto, a tradução para legendagem tem de obedecer a uma série de regras e restrições, nomeadamente ao nível de:

- A) número de linhas por legenda;
- B) número de caracteres por linha de legenda;
- C) tempo de exposição de cada legenda e tempo de intervalo entre duas legendas; e
- D) ritmo de entrada e saída das legendas (sincronização).

As restrições ao nível do comprimento de linha e do número de linhas por legenda dependem, como veremos, das características técnicas e físicas do próprio meio de difusão, do tipo de produto audiovisual legendado e até do objectivo da legendagem. Os tempos mínimos e máximos de exposição (e a própria sincronização das legendas) prendem-se com factores psico e sociolinguísticos, como explicaremos mais adiante.

A) NÚMERO DE LINHAS POR LEGENDA

Comecemos, então, pelo número de linhas. De acordo com o Code of Good Subtitling Practice (Ivarsson e Carroll, 1998: 157-159), numa legendagem interlinguística aberta, as legendas devem ser limitadas a duas linhas, para ocultar o mínimo possível da imagem:

Exemplo 1

Vim de metro para ser mais rápido e ele parou por causa de um suicídio.	Errado
Vim de metro para ser mais rápido e ele parou por causa de um suicídio.	Certo

Também há restrições ao lugar onde a legenda aparece. Em Portugal, a legenda é inserida na parte inferior da imagem e costuma ser centrada, mas a sua posição pode variar (ver “Texto na imagem”, mais adiante). O objectivo é escolher um local onde a acção costuma ser menos importante. Falando de modo geral, numa legenda “normal” de duas linhas, a linha de cima deve ser, sempre que possível, mais curta do que a de baixo, desde que a divisão do texto obedeça a uma lógica (semântica ou gramatical). Esta disposição oculta menos imagem e, no caso da legenda ser alinhada à esquerda, diminui o movimento ocular necessário para ir do fim da primeira linha até ao início da segunda (Ivarsson e Carroll, 1998: 158).

B) NÚMERO DE CARACTERES POR LINHA DE LEGENDA

Outra restrição imposta pelo meio de difusão da legenda é o número de caracteres por linha. Por questões óbvias de espaço, uma vez que o ecrã de cinema ou de televisão não é infinito, a legenda tem de ter um número finito de caracteres. Em Portugal, geralmente, aponta-se para um máximo de 40 caracteres por linha de legenda para o cinema e 37 a 39 caracteres por linha para vídeo, DVD e televisão.

Exemplo 2

la telefonar à tua secretária para saber o que se passou.	Errado
la telefonar à tua secretária para saber o que se passou.	Certo

C) TEMPO DE EXPOSIÇÃO DE CADA LEGENDA E TEMPO DE INTERVALO ENTRE DUAS LEGENDAS

O tempo de exposição das legendas tem limites mínimos e máximos. O tempo de filme mede-se em hh:mm:ss.ff, ou seja, horas, minutos, segundos e *frames* (ou fotogramas), sendo que cada segundo contém 24 fotogramas, no caso do cinema, e 25 (PAL) ou 30 (NTSC) fotogramas, no caso da televisão. Um fotograma é cada uma das imagens que se sucedem num filme.

Ivarsson e Carroll (1998: 65) dizem-nos que o tempo mínimo de exposição, mesmo para uma legenda curta, deve ser de cerca de 1 segundo e 12 fotogramas. Por outro lado, as legendas não devem ficar expostas demasiado tempo, pois há a possibilidade de distrair o espectador, que acaba por reler a mesma legenda, achando que se trata de uma nova. Os

autores aconselham, portanto, a limitar a exposição de uma legenda de duas linhas completas a 5 ou 6 segundos. De facto, uma legenda de duas linhas de 38 caracteres cada costuma ter um tempo de exposição de 3 a 4 segundos.

Quanto ao tempo entre legendas, deve haver um intervalo mínimo de cerca de 4 fotogramas, mesmo que não haja pausa na fala, pois é esse o tempo que o cérebro leva a perceber que mudou de legenda (Ivarsson e Carroll, 1998: 64-65). Quando as falas são muito seguidas, com poucos fotogramas de intervalo, e curtas, é melhor uni-las numa só legenda, mesmo que sejam de intervenientes diferentes.

Um dos aspectos que condiciona o tempo de exposição das legendas é o meio de difusão do produto audiovisual. De facto, as legendagens feitas para cinema não servem para a televisão, pois o ritmo das legendas é demasiado rápido para permitir a leitura e compreensão. Isto deve-se a vários factores, tanto de índole técnica/física como de índole sócio-cultural do público-alvo.

Para começar, como já dissemos, enquanto o cinema exhibe 24 fotogramas por segundo, a televisão exhibe 25 ou 30, no sistema PAL (Phase Alternation Lines – a nossa televisão) ou NTSC (National Television System Committee – dos Estados Unidos da América, Japão, Canadá e Brasil), respectivamente. Como a televisão exhibe mais fotogramas por minuto, o filme fica “acelerado”, e as legendas que o acompanham também. Ivarsson e Carroll (1998: 70) referem uma redução de 4% na duração total de um filme de 106 minutos quando passou do cinema para televisão. Por isso, pode ser necessário reduzir a quantidade de texto que é legendado, pois há menos tempo para o ler.

Em segundo lugar, fisicamente, o ecrã de cinema é maior do que o ecrã de televisão e, portanto, as letras das legendas são maiores. A própria definição do filme também é melhor, pelo que se torna mais fácil de ler – para ler legendas num ecrã de cinema, os espectadores precisam de cerca de 30% menos tempo do que para ler as mesmas legendas num ecrã de televisão (Ivarsson e Carroll, 1998: 65). Isto pode dever-se ao facto de tanto a televisão como o filme de vídeo terem uma definição menor, o que dificulta também a leitura das legendas. Quanto ao DVD, apesar de ter uma definição muitíssimo boa, a maioria dos televisores não a tem, e é por isso que se opta por uma legenda mais curta (e um tempo de exposição mais longo), pois pensa-se que o ritmo de leitura é mais lento do que no cinema.

No que se refere ao público, também há diferenças significativas entre meios. O público do cinema é geralmente culto, sem dificuldades de leitura e sem dificuldades auditivas. Além disso, o próprio cinema convida a uma maior concentração por parte do

espectador, o que facilita a compreensão. O público da televisão, por sua vez, é muito diversificado, incluindo crianças, jovens, adultos e idosos; cultos e analfabetos; pessoas com dificuldades auditivas; pessoas com dificuldades visuais, etc. Por outro lado, muitas vezes, há mais solicitações à atenção dos telespectadores, que têm de fazer um esforço maior para compreender a legenda – o espectador em casa costuma estar menos atento do que no cinema.

Pelo que já foi dito, é fácil perceber por que motivo as traduções feitas para cinema não podem/devem ser usadas num outro meio. Nos casos em que se pretende exhibir em televisão (ou noutro meio) um filme de cinema, opta-se por fazer uma adaptação da legendagem original, respeitando as condicionantes pertinentes para o meio para que se traduz. Outra opção será fazer uma legendagem completamente nova, que tem a vantagem de permitir ao tradutor fazer uma outra divisão do diálogo, que se adequará assim melhor às (novas) condicionantes de exibição do programa, incluindo o meio de difusão e o seu (novo) público-alvo.

D) RITMO DE ENTRADA E DE SAÍDA DAS LEGENDAS – SINCRONIZAÇÃO

A sincronização entre legenda/fala e legenda/imagem é muito importante. Uma boa sincronização ajuda à compreensão. Nunca é demais lembrar que todas as ajudas neste campo serão bem-vindas, principalmente para os espectadores com dificuldades visuais ou de leitura (como idosos e crianças, por exemplo). Durante a exibição do programa, o espectador está a descodificar vários códigos ao mesmo tempo. Numa exibição sem legendagem, o espectador já terá de descodificar pelo menos dois códigos: o verbal oral e o visual – isto já para não mencionar a música e o ritmo do próprio filme, que imprimem o seu próprio sentido. Quando se trata de uma exibição com legendagem, acrescenta-se um outro código, que é o verbal escrito. Dizemos “acrescenta-se” porque, mesmo que o espectador não entenda a língua de partida, muitas vezes é capaz de descodificar sinais de prosódia ou até mesmo algumas palavras soltas. O que é facto é que, muitas vezes, o espectador faz esse esforço, consciente ou inconscientemente, pelo que não podemos descurar a sua importância. Por exemplo, quando uma personagem é chamada pelo nome, se o pudermos manter na legenda (sem prejuízo da síntese), estabelece-se um vínculo entre o que se ouve e o que se lê que é favorável à descodificação. Pelo contrário, torna-se bastante desconcertante para o espectador ver legendas quando ninguém está a falar ou ouvir e ver alguém a falar sem que o texto apareça legendado.

Por estes motivos, o tradutor nunca pode esquecer que o texto dito pode sempre ser dividido de outra maneira e que a primeira opção nem sempre é a melhor. Muitas vezes, um trabalho é alterado mesmo depois da legendagem ter sido feita, na fase da revisão, porque o tradutor pensa ter encontrado um modo mais vantajoso de dividir o texto em legendas. É esse um dos motivos que nos leva a defender que a legendagem (a inserção das legendas) deve ser feita por um tradutor da língua de partida. Se possível, a mesma pessoa que traduziu o TP. O outro motivo prende-se com o material de trabalho ao dispor do tradutor. Muitas vezes, o guião fornecido não é fiel ao texto dito ou mostrado na imagem e se for traduzido por alguém que não viu o filme, essa discrepância passa despercebida. Mas não passará despercebida ao espectador. Para facilitar a leitura e compreensão da legenda, o mais importante é o que é dito realmente ou o que aparece na imagem, independentemente do que disser no guião.

3.3.2 – MATERIAIS DE TRABALHO

Para o tradutor realizar uma boa tradução para legendagem, precisa de alguns materiais de trabalho, para além dos que são utilizados por qualquer tradutor (como o computador, e o material de consulta e de referência), pois o seu TP é um produto audiovisual. Assim sendo, o tradutor precisa de uma cassette de vídeo com o programa gravado, de um leitor de vídeo e de uns bons auscultadores. Idealmente, também deveria usar sempre um guião, ou lista de diálogos, para lhe servir de suporte escrito do texto audiovisual.

Se o tradutor para legendagem for também a pessoa encarregue de fazer a legendagem (e não apenas de traduzir o produto), precisa de mais alguns materiais. Para começar, o seu computador deve ter instalado um programa de legendagem (que pode, ou não, exigir determinados componentes informáticos) e as cassetes de vídeo que utilizar têm de trazer, para além do produto audiovisual gravado, o código de tempo (hh:mm:ss.ff) que permitirá fazer a localização das legendas.

Falemos, então, destes materiais com mais pormenor.

Código de tempo:

A legendagem (e, também, a tradução para legendagem quando realizada num programa específico para legendagem) ganhou muito com o avanço da técnica. Uma das grandes “ajudas” para a legendagem foi a invenção dos “códigos de tempo”.

Segundo Cintas (2003: 115), os primeiros códigos de tempo apareceram nos anos 60, mas o seu uso só se expandiu em meados dos anos 80. Hoje em dia, um gerador de tempos atribui um valor de 8 dígitos a cada fotograma do filme. Assim, cada um deles pode ser identificado. Esse ‘código de tempo’ é então gravado na cassete de vídeo com que o tradutor vai trabalhar e é lido pelos programas informáticos de legendagem. Segundo Ivarsson e Carroll (1998: 141-142), os formatos mais comuns actualmente são o LTC (Longitudinal Time Code) e o VITC (Vertical Interval Time Code). O LTC é gravado ao lado das imagens, numa das pistas áudio ou numa pista de código de tempo separada. O VITC é gravado dentro do próprio sinal de vídeo, fora da imagem visível no ecrã. São ambos expressos em horas:minutos:segundos.*frames*, em que cada segundo contém 24 *frames*. Com a ajuda deste código, o tradutor pode decidir com precisão qual o momento em que a legenda ‘entra’ (aparece no ecrã), quanto tempo fica exposta e qual o momento preciso em que ‘sai’ (desaparece do ecrã). Uma vez que todos os fotogramas estão identificados com um código de tempo, é possível introduzir as legendas em qualquer parte do filme. Assim, é uma ferramenta essencial para o tradutor-legendador, “ya que facilita la sincronización perfecta del subtítulo con el enunciado de los actores al nivel más ínfimo, que es el del fotograma.” (Cintas, 2003: 116) Juntamente com outros avanços tecnológicos, este código permitiu instalar um sistema de legendagem completo num computador pessoal. Deste modo, o tradutor já pode controlar todo o processo de localização, tradução e legendagem. Torna-se possível, então, evitar muitos dos erros que se sucediam, nem que fosse apenas pela multiplicação de humanos intervenientes no processo.

Computador com programa de legendagem, (cassete e leitor de vídeo), auscultadores:

Para legendar, o tradutor precisa de um computador com um programa de legendagem. Alguns programas de legendagem já usam ficheiros de vídeo digitais, permitindo usar apenas o computador (que, no caso do Spot 4.2¹, até pode ser portátil desde que tenha um teclado numérico) para realizar todas as operações necessárias à tradução e legendagem de um produto audiovisual. No entanto, ainda há casos em que é

¹ O Spot é um programa de legendagem muito usado em Portugal pelos tradutores-legendadores *free-lance* e por empresas de legendagem, pela sua facilidade de utilização e pelo seu preço acessível. É desenvolvido pela empresa SpotSoftware, da Holanda. Permite ao tradutor, para além de decidir a tradução adequada e os tempos de entrada e saída das legendas, simular a legendagem, vendo como ficarão as legendas sobrepostas na imagem.

necessário recorrer a uma cassete de vídeo. Nesses casos, é preciso, para além do programa de legendagem, os respectivos componentes informáticos (placa de vídeo e placa de ‘time-code’ – que descodifica o código de tempo da cassete). Naturalmente, a cassete de vídeo terá de ter gravada uma cópia do programa com código de tempo.

Também é aconselhável ter uns bons auscultadores, pois, mesmo nos casos em que o tradutor recebe uma lista de diálogos, há ocasiões em que só uma audição atenta do original permite ultrapassar os problemas gerados por possíveis omissões ou erros. Se houver possibilidade de ligar os auscultadores directamente à placa de som do computador a definição será muito melhor.

Com este material, o tradutor pode coordenar as legendas com os elementos visuais, ouvir o diálogo e dividir o texto da maneira que mais se ajuste aos propósitos da legendagem. Além disso, no caso de ser ele próprio a legendar, decide quando entram e saem as suas legendas. Se, já na fase da inserção de legendas, for confrontado com uma situação em que é necessário fazer alterações linguísticas (por exemplo, se reparar que, para a legenda ter o tempo de exposição necessário, teria de ficar exposta durante uma mudança de cena) pode fazê-las facilmente e com conhecimento (o que pode não acontecer no caso de o produto ser legendado por um técnico sem formação de tradução). Isto permite uma diminuição dos erros cometidos e uma maior responsabilização do tradutor.

Mesmo no caso de ter de ser outra pessoa a fazer a legendagem, o ficheiro onde o tradutor gravou a sua tradução é usado directamente – sem ter de ser transcrito por ninguém – para o processo (técnico) de inserção de legendas no produto audiovisual. Este facto contribui também para diminuir as possibilidades de ocorrência de erros (nomeadamente, “gralhas” tipográficas ao transcrever o texto).

Lista de diálogos, lápis e borracha:

Segundo o Code of Good Subtitling Practice (in Ivarsson e Carroll, 1998: 157ss), o tradutor deve receber uma lista de diálogos. A lista de diálogos ideal é aquela onde, para além do diálogo das personagens, se encontram também todas as informações necessárias para efectuar escolhas de tradução informadas: contém a transcrição de qualquer texto que apareça na imagem, bem como das letras das canções relevantes, e vem acompanhada de glossário de termos técnicos, de calão ou de regionalismos, assim como de informação sobre jogos de palavras ou outras questões pertinentes (ver Anexo 3). No entanto, não é

invulgar o tradutor trabalhar sem guião ou com guiões de pré-produção, que não reflectem necessariamente aquilo que é dito e visto no programa final, pois é muito comum haver alterações entre a pré-produção e a pós-produção (a ordem das falas pode estar trocada e algumas das cenas podem até ter sido cortadas, por exemplo). Para além disso, é (relativamente) comum haver erros no guião. Geralmente, basta o tradutor estar atento, tanto ao som (não só ao elemento linguístico mas também aos outros sons da banda sonora) como à imagem, para evitar que, por um erro presente no guião, a legenda acabe por contradizer o que se passa na imagem ou o que as personagens dizem. Acontece muitas vezes com números: no guião refere-se, por exemplo, “cinco” mas a personagem diz “sete”. Neste caso, como o espectador terá acesso apenas ao que se diz, é costume optar-se pelo que a personagem diz, descartando o que vem no guião.

O lápis e a borracha servem para o tradutor fazer a chamada localização das legendas: munido da lista de diálogos, do lápis e da borracha, assiste à produção que tem de traduzir e legendar, marcando o lugar em que dividirá o texto para criar a legenda.

Material de consulta e referência:

Como para qualquer outra tradução, é necessário ter um bom conjunto de materiais de referência. Roig (2001: 268) chama a atenção para o facto de grande parte da cultura e entretenimento de Espanha ser emitida por televisão e cinema (o que também parece passar-se em Portugal). Por isso, o tradutor deve estar actualizado e ser diligente na procura de informação. Assim, refere: “Si alguien observa la biblioteca de un traductor de películas, encontrará títulos tan diversos como la Torá, glosarios de zoología, las obras completas de Shakespeare, hasta libros de citas, refranes y chistes, pasando por libros de historia o criminología” (Roig, 2001: 268). No entanto, como qualquer tradutor sabe, é mais importante saber onde ir buscar a informação pertinente do que ter uma biblioteca cheia de dicionários dos mais variados temas. Não nos alongaremos neste assunto, limitando-nos a referir que a Internet é um dos maiores amigos do tradutor mas é um amigo em que não se pode confiar cegamente.

3.3.3 – MÉTODOS DE TRABALHO

Um dos aspectos que pode influenciar a qualidade final do produto audiovisual legendado é o método de trabalho escolhido.

No mundo da legendagem, os métodos de trabalho variam muito, dependendo do estúdio ou do cliente. Como nos diz Sánchez (2004: 9): “Standard procedure is not a term which is really applicable to this field”, por isso, a maioria dos estúdios aperfeiçoa os seus próprios métodos de trabalho. Ainda assim, Sánchez é capaz de identificar quatro métodos principais de trabalho, na sua actividade profissional pessoal:

- 1 – Pré-tradução – Adaptação – Localização
- 2 – Pré-tradução – Localização – Adaptação
- 3 – Adaptação – Localização – Tradução
- 4 – Tradução/Adaptação – Localização

Para Sánchez, “Pré-tradução” refere-se à tradução de listas de diálogo antes da criação das legendas e “Adaptação” refere-se à separação e ajuste do texto pré-traduzido em unidades de legendas. Independentemente do método escolhido, cada trabalho é submetido a uma dupla verificação. Basicamente, fazem uma primeira verificação da tradução, para detectar incoerências ou erros de ortografia ou pontuação, seguida da ‘simulação’, que é uma visualização da produção já com as legendas, para encontrar erros que tenham passado despercebidos em fases anteriores. Sánchez (2004: 10-11) chama a atenção para o problema que se levanta quando é o próprio tradutor a fazer esta verificação: o conhecimento da língua de partida pode funcionar como uma espécie de ‘sugestão’ fazendo com que pequenos erros não sejam detectados. Por esse motivo, também Ivarsson e Carroll (1998: 110) nos dizem que o trabalho deve ser verificado por outra pessoa, “preferably by a reviser qualified for the job”.

Seria interessante fazer um estudo das condições de trabalho dos tradutores legendadores portugueses, uma vez que delas também depende o método de trabalho seleccionado. No entanto, esse estudo cairia fora do âmbito deste trabalho, motivo pelo qual nos vamos limitar a explicar os métodos de trabalho que se costumam adoptar dependendo se trabalhamos com guião (ou lista de diálogos) ou sem guião (de ouvido).

Legendagem com guião

Geralmente, a tradução de uma produção com guião começa com o tradutor a fazer uma visualização e audição atenta do programa, fazendo a localização das legendas, com um traço oblíquo. Ou seja, o tradutor vai ouvindo o que dizem e lendo o guião, marcando com um traço oblíquo os lugares onde terá de ‘separar’ o texto para criar uma legenda, tendo em atenção os ritmos de leitura ideais (ver Capítulo 3.3.1).

Nesta fase, convém fazer também a identificação e a anotação de problemas, tanto ao nível da correcção do guião (se contém todo o texto que se diz e/ou aparece na imagem, por exemplo) como ao nível de problemas tradução (por exemplo, se o ‘you’ inglês se refere a uma ou a mais pessoas). Também podemos ver onde teremos de usar itálicos ou organizar as legendas de outro modo. Por exemplo, é costume usar o itálico para marcar as falas de pessoas que não se encontram na imagem. Mas se a personagem começar a falar fora da imagem e acabar na imagem, ou vice-versa, é possível que o tradutor se esforce por dividir a fala em duas legendas, porque não fica bem ter uma linha em itálico e outra não. Outros factores, como o ritmo do enunciado, poderão também ter influência nessa decisão.

Após a localização das legendas e anotação de todos os elementos considerados pertinentes, passa-se à fase da tradução propriamente dita, com síntese e simplificação de texto, dividindo o texto em parcelas de acordo com a marcação que se fez na primeira fase e com as regras de divisão do texto em legendas.

Quando a tradução estiver completa, é altura de fazer uma primeira revisão ortográfica. A utilização dos revisores ortográficos informáticos não é suficiente, se bem que seja indispensável, pois há casos em que os correctores não identificam o erro.

Posteriormente, se o tradutor for também o legendador, passa à fase da legendagem, em que vai atribuir a cada legenda um código de entrada e um código de saída (baseados no código de tempo gravado na cassete), de acordo com o ritmo de fala da produção que está a legendar. O objectivo é sincronizar o aparecimento das legendas com a fala. Com os programas informáticos de legendagem, este processo é bastante fácil – no caso do Spot, por exemplo, basta carregar na barra de espaços no momento em que queremos que a legenda entre, mantendo a tecla pressionada durante o tempo que quisermos que a legenda fique exposta.

O último passo, para o tradutor-legendador, é a revisão e correcção de erros que tenham passado despercebidos. Nesta fase, o tradutor faz a simulação da legendagem, vendo o programa com as legendas tal como será emitido ou gravado em DVD ou vídeo.

Como já referimos, se a legendagem fosse revista por uma pessoa diferente, o risco de erros não serem detectados diminuiria. No entanto, mesmo em casos em que o trabalho é verificado por um revisor, o tradutor nunca deve ‘saltar’ esta fase.

Legendagem sem guião

Há alguns programas que frequentemente não têm guião, como programas que foram gravados ao vivo ou filmes antigos. Às vezes, no caso de filmes antigos, o tradutor tem de trabalhar usando a legendagem antiga como guião.

Quando trabalhamos sem guião, o processo de trabalho é necessariamente diferente do descrito na secção anterior. Há quem prefira fazer uma visualização da produção, escrevendo o seu próprio guião, procedendo depois como para a legendagem com guião. Outros tradutores, pelo contrário, preferem ir fazendo a visualização, a localização e a tradução ao mesmo tempo. As seguintes fases, revisão ortográfica, legendagem e simulação, são idênticas às da tradução com guião.

Naturalmente, o grau de dificuldade é muito maior, pois o tradutor não tem qualquer apoio para entender o que se diz. Muitas vezes, o programa tem outros sons que acabam por ‘ocultar’ o diálogo, e o tradutor tem de estar muito concentrado para não errar. Nesta fase, é importante não esquecer que as personagens não dizem coisas sem sentido. Quando falam, é com um objectivo. O mais provável é que o argumento tenha sido escrito e reescrito muitas vezes, e que muita atenção tenha sido dada às palavras escolhidas, para que estas ajudem a contar a história. O objectivo das palavras torna-se evidente através do cotexto e do contexto, e é dentro desse quadro que fazem sentido. Do mesmo modo, o tradutor deve esforçar-se para que a sua legenda faça sentido. Assim sendo, se não entender o que se diz, ou se o que lhe parece ouvir não faz sentido, terá de repetir a audição do programa até perceber. Estas repetições são morosas e desgastantes, tanto para o tradutor como para o material (para o leitor de vídeo e até para o computador).

3.3.4 – ORGANIZAÇÃO E SINCRONIZAÇÃO DAS LEGENDAS

Como vimos no Capítulo 3.3.1, as legendas devem ser limitadas às duas linhas. O objectivo é cobrir o mínimo de imagem possível, pelo que a linha de cima será mais curta, sempre que possível, sem prejuízo da divisão lógica do texto.

A segmentação das legendas é um ponto muito importante da legendagem, podendo promover a boa leitura e compreensão ou, pelo contrário, impedi-las. Cintas não

hesita em afirmar que uma boa segmentação das legendas é um modo de reforçar a coesão e a coerência do produto. É responsabilidade do tradutor-legendador produzir legendas que possam ser compreendidas no pouco espaço de tempo em que estão expostas e no seu relativo isolamento, pelo que “cada subtítulo debería ser una unidad sintáctica y lógica en si misma.” (Cintas, 2003: 218)

Ivarsson e Carroll (1998: 76), defendem que, se for possível, devemos optar por escrever o texto numa só linha, especialmente em legendagem para televisão. Quanto à legendagem para cinema, o tamanho da tela de cinema pode torna preferível a divisão do texto pelas duas linhas, que ficam assim centradas, evitando ao espectador ter de movimentar a cabeça de um lado para o outro para ler o texto. Isto não implica que devamos sempre optar por fazer legendas de uma só linha. Na página 64, os autores referem estudos (Montén, 1975) que demonstram que quanto mais palavras houver em cada legenda menos tempo é gasto a ler cada palavra. Assim sendo, juntar duas legendas curtas que se sucedam muito rapidamente é boa ideia. Portanto, como vemos, a opção entre fazer legendas só com uma linha ou juntar a informação em legendas de duas linhas tem de ter vários aspectos em atenção. Temos de conjugar a necessidade de reflectir o ritmo da fala da produção com a necessidade de deixar a imagem o mais possível livre de legendas, tomando também em consideração a capacidade de leitura dos espectadores. Temos ainda de tentar, com a divisão das legendas e a organização do texto dentro de cada legenda e entre legendas, reforçar o que se passa na imagem.

Nos casos em que o texto a ser legendado é demasiado extenso para permitir distribuí-lo por uma linha única, ou quando esta acabaria por ficar muito grande, obrigando a uma maior movimentação dos olhos para a ler, a divisão deve ser feita por unidades lógicas, semânticas ou sintáticas. Cintas (2003: 219) refere a regra de Asensio, um tanto prescritiva, de facto, mas justificada pelo objectivo de facilitar a leitura e promover uma certa ‘normalização’ na distribuição do texto pelas legendas, de modo a que o tradutor-legendador tenha um fio orientador preciso. Diz essa regra o seguinte:

“[E]n primer lugar intentaremos terminar la primera línea en un punto y aparte. De no ser posible lo anterior, intentaremos terminar la primera línea en un punto y coma o en una coma. De no resultar tampoco posible, intentaremos terminarla en la separación entre el sujeto y el verbo o en la separación ente el verbo y los complementos. De no ser posible, intentaremos no fragmentar un complemento. Después, no fragmentar una palabra.”

No que se refere à distribuição do texto por várias legendas, esta deve ser lógica e seguir o ritmo de fala, com as suas pausas e acelerações, reforçando assim o seu

significado. O objectivo primordial da legendagem é facilitar a compreensão do programa e a sincronia entre a entrada e saída das legendas e o início e fim dos enunciados joga um papel principal neste aspecto. Como nos diz Cintas (2003: 219), “los subtítulos deben hacer gala de un cierto dinamismo e intentar reflejar sorpresa, ironía, suspense o hesitación en la fragmentación que hace del mensaje.”

3.3.5 – CONVENÇÕES ORTOTIPOGRÁFICAS

A pontuação em legendagem baseia-se na pontuação da língua em que a legendagem é feita. No entanto, há algumas diferenças no modo como a legendagem utiliza a pontuação, devido principalmente à estrutura especial das legendas.

Céron (2001: 173 - 177), numa breve síntese da evolução das convenções de apresentação das legendas, faz referência a dois factores importantes. Primeiro, os espectadores esperam que as legendas se comportem de determinada maneira, seguindo “certain rules concerning their visual aspect on the screen and dealing with layout, typography and punctuation” (Céron, 2001: 174). Segundo, as regras que esperamos, enquanto espectadores, ver cumpridas não estão decididas de uma vez por todas e dependem do país, da língua e até do laboratório de legendagem em questão. E, ainda por cima, estão a evoluir. Céron menciona o que tem observado em França e Espanha, mas a evolução de que ela fala também está a ser sentida em Portugal. O aumento dos canais de televisão por cabo, com o consequente aumento de pedidos de tradução, implica um crescimento no número de pessoas a trabalhar em legendagem. Pelo que se pode observar, não parece existir um consenso generalizado na hora de aplicar normas de pontuação ou até de posicionamento das legendas no ecrã – basta assistir a duas ou três produções em dois ou três canais diferentes para nos apercebermos que há uma variação bastante acentuada. Uma vez que o nosso é um país muito habituado à legendagem, o uso de várias normas diferentes para transmitir um único significado (por exemplo, quando uma personagem fala fora da imagem, costumava usar-se *itálico* mas, actualmente, há cadeias de televisão que usam aspas – como o AXN, por exemplo – ou que não usam nada) pode até não impedir a (boa) recepção da mensagem. Pensamos que seria positivo, no entanto, fazer um estudo empírico de recepção do produto audiovisual legendado em Portugal, centrado na população em geral – apelo que ecoa o de Céron (2001:177). De qualquer modo, uma normalização do uso de pontuação será algo positivo, mas é difícil chegar a consenso sobre quais as regras a implementar.

Apesar das variações, algumas das convenções em relação à pontuação são relativamente estáveis e Ivarsson e Carroll (1998: 111) chamam a atenção para a importância de os tradutores saberem quais as regras que devem seguir, para evitar confundir ou distrair os espectadores por falta de consistência ou lógica.

Segue-se uma seriação não exaustiva dos usos da pontuação em legendagem, com base nos trabalhos de Ivarsson e Carroll (1998), Cintas (2001 e 2003) e Cerón (2001).

PONTUAÇÃO

HÍFEN (-)

Quando a fala de duas pessoas tem de ser traduzida na mesma legenda, usa-se um hífen no início de cada legenda. A fala de duas pessoas pode ser traduzida na mesma legenda mesmo que não se trate de um diálogo propriamente dito entre as duas personagens. Assim, podemos incluir na mesma legenda algo que alguém diz e algo que está a ser dito na televisão, por exemplo. Cintas (2001: 116) refere que em Espanha se usa o travessão, mas em Portugal o costume é usar-se o hífen:

Exemplo 3

- Adivinha de onde vim?
- Bem, da Costa Oeste.

Quando a legenda é continuação de uma anterior só se usa na linha de baixo:

Exemplo 4

Sim, já são águas passadas.
Mas em L.A. tiraram-nos do ar

e penso que...

- Sabes porquê?

Em cinema, o hífen só se usa na linha de baixo. Cintas, novamente, refere que em Espanha, mesmo em televisão, está a começar a usar-se o travessão (pois não usam hífen) apenas na linha de baixo, o que parece ser um uso mais racional do espaço. No entanto, em nossa opinião, este uso só tem consistência se se usar reticências para indicar que o texto continua na legenda seguinte e que é continuação da legenda anterior. Como veremos, em Portugal não se costuma fazer esse uso das reticências.

Há canais (como o Fox Life) que preferem que não se deixe espaço entre o hífen e a primeira palavra da legenda.

Para além de servir como indicador de diálogo, o hífen usa-se no caso de orações intercaladas, em vez de parêntesis.

RETICÊNCIAS (...)

Em Portugal, não é costume indicarem que a frase se prolonga por mais de uma legenda. O facto de não haver qualquer sinal de pontuação é indicador, por si só, que a legenda tem continuação.

Assim, como num texto escrito, as reticências indicam marcas prosódicas, como pausas prolongadas:

Exemplo 5

Há um ano eu...

...fiz realmente um discurso
do porta-aviões.

ou interrupção:

Exemplo 6

Deixaste o teu velho emprego

e decidiste voltar para cá e...
- Não! Não.

Exemplo 7

Foi muito bom.
Vamos receber o Noam Chomsky...

Espera aí...

É o maior aplauso que
o Noam Chomsky alguma vez recebeu!

Pode ainda fazer referência a um elemento prosódico não linguístico (visual ou auditivo), numa inter-relação explícita entre a legenda e o texto audiovisual original, como no exemplo seguinte:

Exemplo 8

Foi incrível! Normalmente,
o Noam Chomsky recebe apenas isto...

Finalmente, serve como substituição de palavras ofensivas:

Exemplo 9

Está bem, filho da p..., vamos a isto!

PONTO FINAL (.)

O ponto final usa-se para indicar ao leitor que a ideia ou oração está completa e, portanto, que pode voltar à imagem, pois não se trata de um “subtítulo concatenado y, por lo tanto, no hay una continuación del mismo” (Cintas, 2003: 169).

Alguns autores (Céron, 2001: 176; Cintas, 2003: 169) referem que há quem prescinda do ponto quando este ocorre em final de legenda. No caso português, se isso acontecer, cria-se uma situação muito confusa, pois “it may mean two contradictory things: either that the sentence stops there or that it goes on” (Céron, 2001: 176), uma vez que não é costume assinalar-se a continuação da frase na legenda seguinte através das reticências.

VÍRGULA E PONTO E VÍRGULA (, E ;)

São difíceis de distinguir na legenda – a vírgula confunde-se com o ponto final e o ponto e vírgula confunde-se com os dois pontos.

O uso do ponto e vírgula em legendagem é muito raro.

Quanto à vírgula, deve usar-se quando facilita a compreensão do texto, mas não apenas por se adequar às regras de pontuação gerais. Cintas (2003: 170) refere que, em muitos casos, a mudança de linha se pode usar como substituto da vírgula.

ASPAS (" ", “ ” E « »)

Cintas (2003: 172) refere que só as aspas inglesas, (duplas [""ou “ ”] ou simples [' ' ou ‘ ’]) se usam em legendagem. As simples usam-se para encerrar uma citação dentro de outra mas Cintas recomenda evitar o seu uso, pois são difíceis de distinguir no ecrã. A preferência costuma recair, assim, nas aspas duplas e, destas, nas aspas direitas, pois são as que a maioria dos programas de legendagem reconhece.

Como no texto escrito, as aspas usam-se para assinalar discurso indirecto e citações, devendo repetir-se no início de cada legenda e no fim da última legenda da citação, para lembrar ao espectador que o texto que está a ler continua a ser uma citação.

Usam-se para fazer referência a filmes, séries e livros.

Também se podem usar para chamar a atenção para determinadas palavras ou expressões, como refere Cintas (2003: 171), ou para assinalar um termo numa língua diferente da da produção original. No entanto, geralmente opta-se pelo uso de itálico.

PARÊNTESES () E PARÊNTESES RECTOS []

Não se costumam usar em legendagem. No caso de orações intercaladas, usa-se o hífen.

Cintas (2003: 171) chama a atenção para um uso específico (o de dar conta de parênteses usados num texto que aparece escrito na imagem do original) citando o exemplo seguinte:

Exemplo 10

Meanwhile (mēn'hwīl) *noun* A red alert amongst friends signalling them to take immediate notice of a passing stranger (usually attractive).

Mientras tanto: *sustantivo*. Señal entre amigos para advertirse que tomen

nota de los extraños que pasan (normalmente atractivos)

Podem usar-se também, muito raramente, com o efeito de nota de rodapé ou nota do tradutor, quando há trocadilhos ou piadas e a imagem (ou o som) não permite uma boa solução. No entanto, a sua eficácia deixa muito a desejar, porque quem percebe não precisa da explicação e quem não percebe não vai achar piada na mesma.

3.3.6 – OUTRAS CONVENÇÕES

TEXTO NA IMAGEM

Quando aparecem oráculos (texto inserido no filme original, gravado mesmo na película) na zona onde a legenda apareceria torna-se necessário fazer alguma coisa para permitir a sua leitura sem interferir com a imagem que fica por trás. Assim sendo, por vezes sobe-se a legenda ou alinha-se à esquerda ou à direita, muitas vezes condensando muito o texto, para que o oráculo fique à vista. Isto aplica-se quando o oráculo é o nome de quem fala (em entrevistas, por exemplo) ou qualquer outro item que não careça de tradução, seja porque é sobejamente conhecido do público (por exemplo: “New York, 1998”) ou porque se escreve da mesma maneira (por exemplo: “Chicago, 1998”).

Quando o oráculo veicula informação que tem de ser traduzida, a opção de alinhar a legenda de modo a que o oráculo fique à vista não tem qualquer utilidade. É necessário,

então, ocultar o oráculo com uma tira (que varia entre o cinza claro e o preto), apresentando a legenda no lugar habitual e a tradução do oráculo no topo da imagem. Neste caso, a imagem fica mais comprometida ainda, pelo que esta opção deve ser um último recurso.

Cabeçalhos de jornais, notícias e letreiros traduzem-se quando são importantes para a compreensão, se não interferirem com a legendagem do diálogo das personagens. No caso de interferirem, se forem muito, muito importantes, podem traduzir-se e apresentar-se em simultâneo com a legenda (na parte de cima do ecrã).

A marcação da legenda como ‘texto na imagem’, geralmente, faz-se através do uso de maiúsculas.

GENÉRICOS

Nos genéricos das séries e programas de televisão só se traduz o título e o título do episódio, quando haja. Geralmente, é o próprio tradutor que decide o título do episódio mas não costuma ser ele a decidir o título da série.

Nos genéricos das longas-metragens é comum fazer-se uma legenda com o título do filme e uma com “Argumento”, outra com “Produção” e outra com “Realização”, mas só se não houver falas em simultâneo. Pode também aparecer uma legenda “Baseado na obra de...”, quando o filme é uma adaptação cinematográfica de um romance ou outra obra literária (especialmente se o autor for conhecido). O título dos filmes de cinema não é traduzido pelo tradutor.

Tal como defende o Code of Good Subtitling Practice (Ivarsson e Carroll, 1998: 157-159), o tradutor costuma assinar o trabalho no fim. No entanto, não é costume inserir-se o ano da tradução.

ITÁLICOS

Em legendagem, o uso do itálico está muito difundido, adquirindo valores diferentes de acordo com o contexto em que ocorre, se bem que se possa dizer que o seu principal valor é a marcação de *voz-off* (quando a pessoa que fala não aparece no ecrã.) Assim sendo, em primeiro lugar, o itálico serve para indicar “distant voices” (Ivarsson e Carroll, 1998: 118), como vozes de personagens que estão noutra divisão, gritos distantes, vozes emitidas através do telefone ou da televisão.

Usa-se também para indicar voz do narrador ou locutor. Ivarsson e Carroll (1998: 118) defendem que não se deve utilizar o itálico para a voz do narrador quando essa voz se

usa durante o filme todo. No entanto, em Portugal, a norma costuma ser marcar a legenda com o itálico – por exemplo, nos documentários, ou nos Extras dos DVDs, em que o realizador ou o argumentista comenta o filme à medida que ele se desenrola – porque, geralmente, é essa a preferência do cliente.

Para além dos casos das “vozes distantes”, o itálico serve também para indicar um monólogo interior ou o pensamento de uma personagem que aparece na imagem mas que não está a falar. É, ainda, usado em *flashbacks* ou em sequências oníricas, especialmente se o som do original apresentar os marcadores típicos – ecos ou “voz distante”...

Numa outra aplicação, usa-se o itálico para representar texto que aparece na imagem quando este aparece manuscrito (no caso de aparecer tipografado, costumam usar-se maiúsculas, como já vimos).

Finalmente, o itálico serve para marcar palavras ou expressões estrangeiras, fora do comum ou intencionalmente “erradas”, ou para marcar traços de prosódia como o realce ou ênfase. Este seu uso compete com o uso das aspas, como vimos.

CARTAS

No caso em que tenhamos de traduzir cartas ou outros bilhetes que são mostrados na imagem (um bilhete de suicídio ou uma carta de despedida, por exemplo) traduz-se aquilo que se conseguir ler no espaço de tempo em que a carta é mostrada. Em termos tipográficos, usa-se itálico se for escrita à mão e texto normal se for escrita à máquina. Apresentamos agora, traduzida por nós, uma seriação das várias possibilidades de legendagem quando a carta é lida em voz alta, feita por Ivarsson e Carroll (1998: 119):

- Se se ouve o ‘pensamento’ do autor da carta enquanto a escreve estamos num caso idêntico ao monólogo interior, pelo que se deve usar o itálico.
- Se o autor pensa em voz alta enquanto escreve a carta, é um caso de discurso audível, que justifica o uso de um tipo normal.
- Quando o autor lê a carta em voz alta após a ter escrito, situamo-nos numa citação, pelo que se usa um tipo normal e aspas.
- No caso em que se ouve a voz do autor enquanto o destinatário lê a carta usa-se o itálico, pois é uma ‘voz distante’.
- Se for o destinatário a ler a carta em voz alta usa-se um tipo normal e aspas, pois trata-se de uma citação.

- E, finalmente, quando se ouve a voz do destinatário enquanto lê a carta sem mexer os lábios devemos optar por itálico e aspas, pois é, ao mesmo tempo, um monólogo interior e uma citação.

NÚMEROS, HORAS, UNIDADES DE MEDIDA, MOEDA

Por norma, só se escrevem por extenso números de um a nove e o número “mil”, embora Ivarsson e Carroll (1998: 119) refiram os números de um a doze. Cintas (2003: 183) menciona o *Libro de estilo El País* (1996:131), que dá como norma para Espanha a mesma que é comumente aceite em Portugal. Quando o espaço é escasso, mesmo no caso dos números de um a nove e do mil, escreve-se o número em algarismos. Para além disso, os números grandes agrupam-se 3 a 3, sem pontos. Por exemplo: “398 977 234 cães”.

As horas usam-se conforme o que for mais habitual na situação. Se se tratar de um horário de comboio ou de avião, escreve-se 07:45 ou 07h45. Se for uma hora mencionada numa conversa normal, costuma dizer-se oito menos um quarto (se couber, claro).

Milhas, pés, jardas e polegadas convertem-se mas arredondam-se. No entanto, em casos em que é exigida precisão, deve manter-se a medida convertida sem arredondamento. É necessário que o tradutor exerça a sua capacidade de discernimento, pois o género de produção, o contexto imediato e factores como a importância que tal facto tem na intriga da produção original, ou até o espaço disponível na legenda determinarão a necessidade ou o grau de precisão. Geralmente, em documentários é necessária uma grande precisão, mas não só em documentários. O mesmo se aplica a filmes de detectives ou, de facto, a qualquer filme ou produção, desde que seja pertinente para o decurso do programa.

A moeda não se costuma converter, mas menciona-se a moeda usada (mesmo que não seja mencionada no original). No entanto, no caso em que o valor em si for importante para a intriga, o melhor será converter, se a estranheza gerada não for substancial. Nunca se usam os símbolos das moedas (USD, PTE, etc.), pois podem causar confusão para o espectador, especialmente se a moeda em questão for menos conhecida. Cintas (2003: 182) menciona, apesar de tudo, a possibilidade de usar o símbolo do dólar (\$), da libra esterlina (£) ou do euro (€), mas recomenda que se use primeiro a palavra que denomina a moeda. Além disso, convém que se posponha o símbolo ao valor, sem se deixar nenhum espaço (5.000\$).

CANÇÕES

Conforme nos dizem Ivarsson e Carroll (1998: 120), se a letra da canção for relevante para a intriga, tem de se traduzir. Assim, por exemplo, na série televisiva “Ally McBeal”, em exibição na Fox Life, as canções são legendadas, o que é uma solução, a nosso ver, adequada, uma vez que, na intriga, as letras das canções têm um papel preponderante. Além disso, duas das personagens principais ‘ouvem’ na sua mente as canções relevantes para o seu estado de espírito e esse facto é mencionado frequentemente ao longo da série.

Por outro lado, se for apenas música de fundo não se deve traduzir, até porque, muitas vezes, haverá diálogo sobreposto, e o diálogo tem, é claro, preponderância.

Seja como for, o tradutor para legendagem deve estar preparado para fazer a tradução de canções, mas tem de obedecer a certas regras gerais.

Em primeiro lugar, é importante que a legendagem siga o ritmo da canção, pois “[i]t should be possible to sing a translation of a song to the music, and the rhythm is therefore more important than the rhymes” (Ivarsson e Carroll, 1998: 121). É o ritmo que condiciona o tempo máximo de exposição das legendas, mais do que a quantidade de texto legendado. Assim sendo, não é impossível uma legenda com uma ou duas palavras ficar exposta durante muito tempo. No entanto, para evitar a releitura de que falávamos em 3.3.1, não convém exagerar demasiado.

Quanto à rima, perde-se frequentemente, devido ao isolamento com que as legendas aparecem. Assim, segundo Ivarsson e Carroll (1998: 121), o mais importante é dar conhecimento do que se diz no texto da canção. Isto faz sentido porque, conforme se mencionou acima, se o que se diz não fosse importante para a intriga, a canção não seria traduzida. É claro que o ideal é conseguir traduzir o sentido e a rima, especialmente se se conseguir que alguns dos sons da tradução sejam semelhantes aos do original. porque o espectador não só identificará o ritmo como até partes do som, o que o fará apreciar ainda mais o filme.

Em Portugal, as legendas das canções costumam ser alinhadas à esquerda. Outros países podem ter outras convenções e os clientes podem sempre pedir que a legendagem seja feita de outra forma. Naturalmente, o cliente terá a decisão final no que se refere a este tipo de opções.

No que se refere a pontuação, o costume é ser bastante escassa.

Ivarsson e Carroll (1998: 121) defendem que se tomem mais liberdades tipográficas na legendagem de canções do que com outros tipos de texto. Aconselham, por

exemplo, a fazer uso de espaços longos e de diferentes alinhamentos do texto para realçar rimas internas. No entanto, basta um olhar para as legendagens que nos costumam ser apresentadas para vermos que não é usual, pelo menos em televisão em Portugal, aproveitar esses recursos, talvez com receio de ‘marcar’ demasiado um texto que já de si é ‘marcado’.

Um exemplo do modo como é possível aproveitar os espaços e as quebras de linha para realçar o ritmo da canção é-nos dado pelos mesmos autores (Ivarsson e Carroll, 1998: 121):

Exemplo 11

Speak low, when you speak love
our summer's day withers away

too soon too soon

Speak low, when you speak love
our moment is swift like ships adrift

we're swept apart too soon

Speak low, darling speak low
love is a spark lost in the dark

too soon too soon

I feel wherever I go
that tomorrow is near that tomorrow is her

and always too soon

3.3.7 – CÓDIGO DE BOAS PRÁTICAS EM LEGENDAGEM

Como vimos, é flagrante a ausência de consenso sobre as convenções de entrega das legendagens. O facto é referido por autores como Cintas (2001: 111), que menciona a prioridade dada pela ESIST (European Association for Studies in Screen Translation) à elaboração de um código de excelência que regule a legendagem. Ivarsson e Carroll (1998: 157-159) apresentam uma proposta de Code of Good Subtitling Practice (Código de Boas Práticas em Legendagem), cujas pautas podem ser seguidas por quem as quiser implementar, na perseguição de uma homogeneização a nível nacional e internacional.

Apresentamos agora uma tradução (nossa) comentada desse código.

Localização e tradução de legendas

1. O legendador deve sempre trabalhar com uma cópia da produção (vídeo, DVD, etc.), uma cópia da lista de diálogos e um glossário de palavras pouco comuns e referências especiais.

Na verdade, é muito raro um tradutor ter acesso a todo este material. Não são poucas as vezes em que o tradutor tem de trabalhar directamente a partir da cassette de vídeo, fazendo ele mesmo o seu guião ou traduzindo e adaptando o texto à medida que escuta a cassette. Pior ainda é quando o tradutor tem de traduzir e adaptar o texto que lhe apresentam num guião sem ter visto o filme nem ter acesso, sequer, a uma cópia áudio da banda sonora. Assim sendo, a maioria dos tradutores das vezes o tradutor recebe uma cassette e um guião, ficando o glossário relegado para segundo plano.

2. O trabalho do legendador é localizar as legendas, traduzir e escrevê-las na língua adequada.

Pessoalmente, pensamos que a localização das legendas deve ser feita pelo próprio tradutor, pois só um tradutor especializado tem noção dos vários aspectos a ter em conta quando se legenda. Se esta tarefa for feita por um técnico, como era habitual até recentemente, perde-se qualidade, especialmente quando ele não souber a língua de partida. Por outro lado, mesmo que o legendador perceba a língua de origem e tenha formação de tradutor, a qualidade final da legendagem sai prejudicada, porque cada pessoa acaba por fazer uma divisão ligeiramente diferente, consoante o sentido que tirou do texto e os elementos que considera mais relevantes. Como vimos, traduzir e legendar obrigam a fazer muitas opções, de um modo mais ou menos linear. Há sempre a possibilidade de alterar essas opções numa fase posterior (a fase da legendagem, por exemplo, ou mesmo já da revisão) mas o tradutor pode acabar por ser influenciado por uma divisão já feita e nem sequer imaginar que há outro modo de dividir aquelas legendas. E há sempre...

3. A qualidade da tradução tem de ser elevada, com a devida atenção a todas as nuances idiomáticas e culturais.

Aqui entram considerações sobre a competência linguística e traductológica do tradutor, nomeadamente as competências que foram abordadas no Capítulo I, em especial na secção sobre o perfil do tradutor. Naturalmente, esta é uma exigência a fazer a todas as traduções.

4. Devem usar-se unidades semânticas claras (straightforward).

É a preferência pelo vocabulário e sintaxe simplificados em detrimento da maior complexidade. O objectivo é permitir uma compreensão rápida do texto.

5. Quando é necessário condensar o texto, o resultado deve ser coerente.

Como veremos no Capítulo V, a coerência pode acabar por ser comprometida quando

se faz a redução do material linguístico da legendagem. O tradutor pode, por exemplo, omitir elementos que servem de referentes anafóricos e depois não faz as devidas reestruturações.

6. O texto deve ser distribuído de linha para linha e de legenda para legenda em blocos de sentido e/ou unidades gramaticais.

7. Na medida do possível, cada legenda deve ser uma unidade sintáctica.

Estes dois artigos defendem a maior clareza de expressão possível. No entanto, a procura de legendas que cumpram o critério do Artigo 7. leva frequentemente a um estilo telegráfico das legendas.

8. O registo linguístico deve ser adequado e corresponder ao discurso oral.

9. A linguagem tem de ser (gramaticalmente) correcta, uma vez que as legendas servem de modelo de alfabetização.

O cumprimento das orientações destes dois parágrafos é responsável, em parte, pelo carácter intermédio da legendagem com relação ao discurso oral e ao código escrito.

10. Toda a informação escrita importante que aparece na imagem (sinais, avisos, etc.) deve ser traduzida e incluída sempre que possível.

Já vimos como as legendas têm de transmitir não apenas o que é dito mas também o que aparece escrito e o que é cantado. A decisão de incluir estes elementos, que não fazem parte do diálogo das personagens, vai depender da relevância que têm para a história. Também depende do diálogo propriamente dito, pois este costuma ter prioridade. No entanto, se o diálogo que se ouvir for à distância e notoriamente menos importante do que a informação escrita, então deve-se dar prioridade a esta.

11. Uma vez que muitos dos espectadores de televisão têm dificuldades auditivas, a informação “supérflua”, como nomes, interjeições fora da imagem, etc., também deve ser legendada.

Por outro lado, é preciso não exagerar, para não tornar o tempo de leitura muito escasso. Quando mais texto se introduzir, mais tempo leva a ler. Para além disso, é preciso ter em consideração o público-alvo de cada programa.

12. As canções devem ser legendadas quando forem relevantes.

A decisão de legendar as canções nem sempre depende do tradutor.

13. Repetições óbvias de nomes e frases comuns compreensíveis nem sempre têm de ser legendadas.

Este artigo parece contrariar, em certa medida, o Art. 11. Em nossa opinião, quando tal não afecta a capacidade de leitura das legendas, é sempre positivo inserir elementos

facilmente identificáveis pelo espectador – promove a inter-relação legenda/som.

14. Os tempos de entrada e saída das legendas têm de seguir o ritmo de fala do diálogo, levando os cortes e as junções em consideração.

15. A distribuição da linguagem dentro de cada legenda e entre legendas deve levar em consideração os cortes e as sobreposições sonoras (sound bridges) – as legendas devem sublinhar a surpresa ou o suspense e nunca miná-los.

Estes dois artigos pretendem respeitar os outros sistemas semióticos do produto audiovisual.

16. A duração de todas as legendas dentro de uma produção deve aderir a um ritmo de leitura regular.

17. A localização/sincronização deve reflectir o ritmo do filme.

18. Nenhuma legenda deve aparecer durante menos de um segundo ou, exceptuando as canções, permanecer exposta mais de 7 segundos.

19. Cada legenda tem de ter, no máximo, duas linhas.

20. Quando se usam linhas de tamanhos diferentes, a linha de cima deve ser mais curta, para libertar o máximo possível a imagem e, em legendas alinhadas à esquerda, reduzir o movimento ocular.

Estes cinco artigos prendem-se com aspectos psico-linguísticos e pretendem salvaguardar uma boa leitura.

21. Deve haver uma correlação estreita entre o diálogo do filme e o conteúdo da legenda; a língua de partida e de chegada devem ser sincronizadas o mais possível.

22. Deve haver uma correlação estreita entre o diálogo do filme e a presença das legendas.

A boa sincronização das legendas com o diálogo e a imagem promove a compreensão do próprio texto e previne a confusão sobre quem está a falar, por exemplo.

23. Todas as produções devem ser editadas por um revisor/editor.

Como já mencionámos, condicionantes económicas e temporais nem sempre permitem a intervenção de um revisor. No entanto, um bom profissional nunca esquece a revisão do seu trabalho.

24. O (principal) tradutor-legendador deve ser referido no final do filme ou, se os créditos aparecem no início, perto do crédito para o argumentista.

Este aspecto é muito mencionado em Espanha porque não é costume identificarem os

tradutores. No entanto, em Portugal é hábito inserir uma legenda, no final do programa, com o nome do tradutor, do legendador e da empresa de legendagem. No caso de adaptações de traduções de cinema para televisão, vídeo ou DVD, costuma indicar-se o nome do tradutor (que fez a tradução para o cinema) e do ‘adaptador’ (a pessoa que adapta a tradução e refaz a legendagem de acordo com os parâmetros do novo meio de difusão).

25. O ano da produção e o *copyright* da versão devem ser apresentados no final do filme.

Não é costume.

Aspectos Técnicos

1. As legendas devem ser altamente legíveis, com letras claras e uma fonte fácil de ler. Os caracteres devem ter contornos nítidos e permanecerem estáveis no ecrã.

2. A posição das legendas deve ser consistente, por exemplo:

a) centrada em produtos para cinema;

b) justificada à esquerda ou centrada em produtos para televisão e vídeo;

c) o diálogo de duas pessoas numa mesma legenda deve ser justificado à esquerda ou centrado à esquerda; os falantes individuais devem ser indicados com um travessão no início de cada linha.

Muitas vezes, o travessão é substituído pelo hífen numa tentativa de poupar espaço.

3. Em produtos para vídeo, pode usar-se uma sombra ou uma caixa semitransparente por trás das legendas para aumentar a nitidez dos caracteres.

4. Em legendagens a laser, o alinhamento preciso do foco do raio e a utilização da potência adequada promovem contornos nítidos e facilitam a remoção da emulsão residual.

5. Na legendagem a laser, a linha de base deve ser definida com precisão para a relação de aspecto do filme.

6. O número de caracteres por linha tem de ser compatível com o sistema de legendagem e visível em qualquer ecrã.

7. Devido aos diferentes tempos de leitura dos espectadores e aos diferentes comprimentos de linha entre as legendas de TV/vídeo/DVD e as do cinema, as legendas de TV/vídeo/DVD devem ser adaptadas para o cinema e vice-versa.

O objectivo principal das recomendações da parte técnica é melhorar a visibilidade das letras e das legendas no ecrã.

Analisando este código de boas práticas, podemos concluir que tanto as recomendações a nível de localização e tradução de legendas como a nível dos aspectos técnicos da legendagem pretendem salvaguardar uma boa qualidade da legendagem. Levando em consideração os condicionalismos impostos pelas características deste tipo de tradução, procuram dar ao tradutor uma orientação para que ele ofereça ao espectador legendagens cada vez melhores e mais facilmente compreensíveis, uma vez que as legendas devem evitar atrair demasiado a atenção, servindo de suporte para que o espectador possa apreciar um produto audiovisual (no seu conjunto) que não poderia entender na sua versão original.

CAPÍTULO IV

4.1 – A TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM

Já abordámos as condicionantes que regulam a apresentação das legendas, bem como as convenções que têm de ser respeitadas. Veremos, de seguida, de que modo essas condicionantes e convenções influenciam a tradução e quais são as características exibidas pelo texto assim traduzido. Para isso, abordaremos algumas questões específicas que surgem neste tipo de tradução.

4.1.1 – REDUÇÃO DO TEXTO

Sendo o texto audiovisual uma conjugação de, pelo menos, dois códigos, é um texto com um emaranhado de relações (inter)semióticas muito complexo. O seu significado não é criado a partir de um ou outro sistema semiótico, nem sequer a partir da soma de todos eles. Como nos diz Cintas (2003: 193):

“En toda película, y contrariamente a las leyes matemáticas, la suma de uno (imagen) y uno (palabra) no equivale a dos (imagen-palabra), sino a una amplia red de relaciones y referentes extrafílmicos que implícita o explícitamente vienen codificados en la película a través de la imagen, de la palabra o de ambas.”

No caso da legendagem, o tradutor tem de transmitir o significado do original em duas linhas de texto escrito, que são, por um lado, uma “redução selectiva” (Mason, 2001: 20) do original e, por outro, uma explicitação de significados não transmitidos através da palavra: “It will often say what was not conveyed by words, and yet, should add no more than is required for the understanding of a scene” (Neves, 2004: 136). Portanto, o tradutor para legendagem situa-se numa espécie de corda-bamba, sendo que tem de decidir o que deve omitir e o que deve acrescentar, respeitando o TP (entendido como um todo), as restrições do meio e a função da tradução, e o público-alvo do produto traduzido.

Basta observarmos uma legendagem para vermos que se dá uma redução do conteúdo. Já mencionámos alguns dos factores que levam a esta redução. A audição é mais rápida do que a leitura, pelo que o conteúdo da legenda deve ajustar-se a uma velocidade de leitura (idealizada, necessariamente, à falta de estudos empíricos para o português) que permita ao espectador ler e compreender a legenda. Além disso, ninguém

vai ver um filme para passar o tempo todo a ler, pelo que deve ter tempo para ver a imagem e interpretá-la. Para além destes limites, que são impostos pelo receptor, também já mencionámos os limites impostos pelo meio, que tem um espaço físico limitado para a inserção das legendas. A passagem do discurso oral ao escrito é outro dos motivos para haver esta redução.

A redução pode ser total (omissão) ou parcial (condensação, onde o tradutor pode fazer uso de várias técnicas ou estratégias). Em Ivarsson e Carroll (1998: 86) temos o seguinte exemplo de redução:

Exemplo 12

<p>“Well, it’s just that this morning Mr. Smith came into the office and told us that he has heard that we will all be fired some time during next week.”</p>	<p>This morning Mr. Smith told us that we will all be fired next week.</p>
---	--

Como podemos ver, a redução implica, por vezes, uma ligeira alteração de sentido, sendo que a segunda frase é muito mais categórica do que a primeira. No entanto, Ivarsson e Carroll rejeitam completamente o uso da redução como subterfúgio para não traduzir uma parte do enunciado que não se tenha entendido. E dão o seguinte exemplo, ainda na mesma página (apresentam entre parênteses uma tradução literal para inglês, que nós traduzimos para português):

Exemplo 13

<p>“I think I was rather clever: I invoked the lemon law, so he had to take the heap back.” “Oh yes, I must say you were!”</p>	<p>-Je pense que j’étais assez rusé. (Penso que fui bastante esperto.) -Ah oui, je le pense aussi! (Oh sim, eu também penso.)</p>
--	---

Neste exemplo, o tradutor usa uma das limitações da legendagem para escapar à necessidade de procura terminológica que deve fazer parte do trabalho de todos os tradutores. Naturalmente, tal prática não é profissional e deve ser, obviamente, evitada.

A quantidade de redução a que o texto será sujeito depende (não só mas também) da função que o tradutor (ou o cliente ou a sociedade em geral) atribui à legendagem. Se a legendagem for encarada como um mero suporte linguístico, o nível de redução e de manipulação do texto será, em princípio, superior, pois a legenda servirá apenas como explicação daquilo que se diz, não procurando transmitir quaisquer dos elementos paralinguísticos ou prosódicos do original. O seu lugar é, assim, mais do que secundário, secundarizado. Como aponta Rosa (2001: 218): “the reductions or omissions may also be

a consequence of the secondary or marginal functions of the subtitles, which should not concentrate the attention of the audiences in themselves and are expected to exclude non-intentional informative elements of the discourse of the characters.” No entanto, actualmente, os tradutores parecem preocupar-se cada vez mais com a transferência de algo mais do que aquilo que se diz, optando por inserir nas suas legendas, sempre que possível, pistas para a descodificação da prosódia do original (interjeições, repetições, expressões coloquiais e até palavrões...) e tentando criar uma inter-relação das legendas com a imagem e com o som.

De qualquer modo, podemos aceitar como regra geral que o texto do original sofre uma redução quando é legendado. Cintas menciona que 40% do texto costuma desaparecer (Cintas, 2001: 124). Pode parecer muito mas, uma vez que o discurso oral e o discurso escrito são muito diferentes em relação ao nível de hesitações e repetições que culminam em redundância, uma imitação completa da expressão oral não faria sentido num texto escrito como a legenda. O discurso fílmico procura reproduzir muitas das características da oralidade e, portanto, para traduzir a mensagem original nem sempre será necessário, ou sequer desejável, traduzir todos os seus elementos. É também importante referir que os níveis de redução que se observam entre o texto original e as legendas dependem da conjugação de vários factores, nomeadamente da natureza linguística e do ritmo de fala do original, das mudanças de planos e de cenas, da complexidade do texto, da acção da história e até do meio de difusão.

Por tudo isto, Cintas (2001 e 2003) e Ivarsson e Carroll (1998) defendem a necessidade de condensação. Para Cintas (2001: 124), o tradutor tem duas ‘tarefas’: primeiro, tem de eliminar da frase o que é irrelevante e depois tem de reformular o que é, o mais concisamente possível. Remael (2004: 103) refere que este aspecto pode estar a ser demasiado realçado por estes manuais de legendagem pois, assim, acaba por se eliminar os aspectos interpessoais das legendas (que muitas vezes podem ser, apesar de tudo, recuperados através dos outros códigos). Remael defende que a normalização que os manuais advogam resultou numa espécie de “estilo de legendagem”. Para Remael, os manuais de legendagem talvez exagerem a necessidade de frases simples, compostas de unidades sintácticas e semânticas bem organizadas. Além disso, uma maior atenção ao género fílmico, com uma abordagem interdisciplinar que veja como funcionam os sistemas semióticos dentro de um tipo específico de produto audiovisual, ajudaria a reduzir a tendência homogeneizante das legendas, e um melhor conhecimento do funcionamento narrativo do diálogo fílmico (que difere em alguns aspectos do discurso

oral espontâneo) promoveria uma escolha mais informada por parte dos tradutores que têm de optar entre transmitir o conteúdo proposicional ou as características orais e interpessoais do diálogo (Remael, 2004: 106). De facto, é um dado adquirido que há elementos que serão omitidos e vários estudos (nomeadamente, estudos feitos para Mason no Centre for Translating and Interpreting Studies, na Escócia, Heriot-Watt University) demonstram que os elementos pragmáticos interpessoais são muitas vezes os preteridos. Tal como Cintas refere (2001: 125), a necessidade de redução textual provoca muitas vezes uma concentração do tradutor no conteúdo semântico do texto, que ‘conta’ a história, preferindo perder elementos que são, frequentemente, passíveis de ser induzidos através dos outros códigos do texto fílmico (nomeadamente, através dos sinais paralinguísticos e dos sinais visuais).

Nesta procura de concisão, é especialmente importante não omitir informação que será relevante para o desenrolar da história. De facto, “how much can be said, added or omitted can only be known when full understanding of the source text, all codes included, is achieved (...)” (Neves, 2004: 136). Isto pode ser muito difícil no caso de séries televisivas (ou até séries para DVD), em que cada episódio pode ser traduzido em isolamento por um tradutor diferente. Como o tradutor que se ocupa do primeiro não tem acesso à série completa, pode acabar por omitir alguma informação que se revelará importante em episódios posteriores. A recuperação dessa informação é, por vezes, difícil em episódios ulteriores, mesmo que o tradutor respectivo se aperceba dessa falha, o que acaba por diminuir a qualidade do produto final (a série) mesmo que não se note ao nível de cada episódio individual. Isto também pode acontecer mesmo que a série acabe por ser toda traduzida pelo mesmo tradutor, desde que este receba as cassetes e guiões individualmente. Uma maneira que o tradutor tem para tentar evitar este tipo de ‘erros’ é fazer uma pesquisa pela Internet para tentar adquirir alguma informação sobre a série que vai traduzir.

Por outro lado, a redução e a omissão obrigam também a um grande esforço de reestruturação. Como a legenda aparece isolada da anterior e da seguinte, o tradutor deve prestar muita atenção à coerência temática e à coesão lexical das legendas. Em legendagem, devido à necessidade de condensação do texto e à sua apresentação sob a forma de blocos de sentido individuais (que desaparecem para sempre após um pequeno período de exposição), perde-se muitas vezes a coesão que estava presente no texto original sem que se faça um esforço para criar uma coesão no texto de chegada. De facto, como nos diz Mason (2001: 19) os marcadores de coesão são frequentemente redundantes,

pelo que se tornam muito passíveis de serem omitidos, criando-se assim legendagens de ‘estilo telegráfico’. Quanto à coerência, temos de nos lembrar que não é necessário haver coesão para haver coerência e que a coerência exige mais do que coesão textual, pois está ligada ao significado interpessoal. É uma condição do ‘falante’ e não uma propriedade do texto: depende daquilo que pressupomos que o outro pressupõe. E, acima de tudo, “creating coherent and expressive subtitles calls for the mastering of the target language’s syntactic structure and semantic wealth” (Neves, 2004: 136).

De um ponto de vista abrangente, no entanto, a qualidade da legendagem não depende da percentagem de redução mas sim da percepção que o espectador tem do produto final. Assim, “un trabajo es óptimo cuando el espectador tiene la impresión de que no se le ha escamoteado información alguna” (Cintas, 2001: 126). É por esse motivo que, como já referimos, uma das estratégias é traduzir as palavras que supomos que o espectador é capaz de reconhecer na versão original.

4.1.2 – DE ORAL A ESCRITO

A legendagem implica uma passagem de um diálogo oral para um texto escrito. Há, portanto, uma mudança de modo, ou canal. O diálogo audiovisual não é um discurso oral espontâneo mas tenta imitá-lo (para uma abordagem desta “oralidade pré-fabricada”, consultar, por exemplo, Varela, 2001). Assim, podemos falar nas dificuldades que surgem quando tentamos fazer a passagem dessa oralidade para um texto escrito que, por sua vez, obedece também a muitas condicionantes.

O primeiro problema que surge na passagem do oral ao escrito é que a mensagem vem acompanhada de vários elementos prosódicos e paralinguísticos que complementam as palavras – pausas, hesitações, repetições, entre outros – que a escrita não consegue exprimir. Nunca pode aspirar a ser algo mais do que uma aproximação. Assim sendo, a legendagem só pode tentar recriar os elementos sintáticos e lexicais do discurso oral. Apesar de tudo, o tradutor tem ao seu dispor a pontuação (!, ?!, ...) e a segmentação das legendas para, pelo menos, dar uma indicação da prosódia relevante. Um exemplo dado por Cintas é o seguinte:

Exemplo 14

“Si...
...pero sólo si tú también vienes.”

(Cintas, 2001: 128)

que tenta recriar a duração e intensidade do enunciado original. O uso destes recursos não é (muito) comum e vemos muitas legendagens que parecem ter como único objectivo a transmissão do conteúdo semântico do original, deixando tudo o resto a cargo da imagem e do som. Em filmes de advogados, por exemplo, quando o Primeiro-jurado está a dizer se consideram o réu culpado ou inocente, a produção original costuma criar uma certa expectativa, sem se saber qual dos lados (acusação ou defesa) vai ganhar. Um modo de transmitir essa tensão ao espectador da versão legendada é não antecipar a palavra “culpado” ou “inocente” em relação ao enunciado. Assim, a divisão das legendas poderia ajudar, passando a “palavra-chave” para outra legenda, talvez com o uso de reticências. Pode haver condicionantes temporais ou espaciais que impeçam esta opção, mas uma legenda como a apresentada no Exemplo 15 será sempre mais eficaz.

Exemplo 15

“Nós, o Júri, consideramos o réu...

...inocente.”

Outro problema que o tradutor pode ter de enfrentar é o discurso simultâneo de várias personagens. Como a legendagem está condicionada – tem como limite duas linhas e, portanto, só pode transmitir a fala de, no máximo, duas personagens – tem de fazer uma selecção. Os elementos transmitidos são, geralmente, aqueles que fazem ‘avançar’ a história.

A marcação tipográfica de variantes dialectais e de sotaques é também muito complicada em legendagem – e em qualquer forma escrita. Há certos casos em que a marcação parece ser relativamente fácil, como num sotaque francês, em que é normal aceitar-se que “carregam nos rr” e substituem o “ss” pelo “z”, mas a maioria das situações é mais complicada. O espectador talvez consiga perceber alguma diferença no modo de falar de uma personagem, mas a riqueza do dialecto é necessariamente perdida (por exemplo, pode ouvir as diferenças de dicção numa personagem que está a falar com um sotaque da Carolina do Sul, mas talvez não apreenda todas as nuances que o produto original pretendeu transmitir ao espectador original – e é impossível explicar-lhas em legendagem, como já dissemos, pois não há notas de tradutor). Neste aspecto, apesar de tudo, a legendagem pode ter uma certa vantagem sobre outros tipos de tradução, pelo menos no que se refere aos filmes em inglês. Como a banda sonora original está presente, o espectador pode aperceber-se de um determinado modo de falar, mesmo que não identifique bem se se trata de sociolecto ou dialecto, e com a interacção entre as imagens,

o som e a língua, pode não ser indispensável introduzir alterações nas legendas. No entanto, nos casos em que o sotaque ou dialecto das personagens tem um papel importante a jogar no enredo ou quando as outras personagens fazem referência ao facto de não entenderem o que determinada personagem diz, torna-se necessário fazer alguma coisa para reflectir o sotaque/dialecto na legenda. De outro modo, especialmente quando alguém repete (‘traduzindo’) o que outra pessoa disse, pode dar-se um duplo processamento da informação, o que deve ser sempre de evitar em legendagem. Tudo o que leve a “perder tempo” deve ser evitado ao máximo.

Portanto, é sempre difícil representar o discurso oral por escrito e isto condiciona a entrega das legendas, que se caracterizam pela sua natureza intermédia. A legenda está algures entre um discurso oral e um escrito. Na tentativa de promover uma fácil leitura, a legenda acaba por tornar um discurso (aparentemente) oral num canónico, muitas vezes convencional: sintaxe correcta, neutralização de sotaques e variedades dialectais, eliminação de redundâncias, hesitações e falsos arranques... Rosa (2001: 215) refere que as legendagens portuguesas não apresentam, de um modo geral, características de um discurso oral e, por isso “convey the impression that the characters speak like a printed page” (Rosa, 2001: 216). Mas, como vimos, a legendagem tem características do discurso oral (frases curtas, vocabulário simples), só que também tem do escrito – procura reflectir alguns elementos da oralidade (para manter uma ligação afectiva com as personagens) e eliminar outros (para melhorar a compreensão). Assim, como nos diz Cintas (2001: 129) “los subtítulos restauran muchas de las tradiciones del lenguaje literario más convencional”.

4.1.3 – VARIEDADE DE NÍVEIS DE LÍNGUA E REGISTO

O tradutor para legendagem tem de trabalhar com vários géneros de produtos audiovisuais. Tanto tem de legendar um documentário como um programa de desenhos animados ou um filme de guerra. Quer isto dizer que, neste aspecto, o tradutor para legendagem está numa posição mais difícil do que a do tradutor de, digamos, Farmacêutica, pois nunca sabe qual a área de especialidade que lhe vai surgir num programa. Um filme de acção onde haja muitas referências a manobras de aviação de guerra, por exemplo, implica uma grande pesquisa de terminologia usada na Força Aérea; uma série de culinária obriga o tradutor a informar-se sobre ingredientes e modos de cozinhar. Portanto, não é apenas quando traduz documentários que o tradutor se vê

obrigado a recorrer a especialistas das mais diversas áreas. Para além disso, convém ainda adaptar o registo tanto ao género que está a traduzir como ao público para quem vai traduzir. Se estiver a legendar um documentário sobre efeitos de medicamentos para ser emitido num canal generalista à hora de jantar não será muito adequado usar muitos ‘tecnicismos’, como “excesso ponderal” (excesso de peso) ou “edema vespertino” (inchaço nos tornozelos e pés ao fim da tarde). Por outro lado, se se tratar de um documentário para ser apresentado a especialistas da área (para divulgação interna de uma empresa farmacêutica aos seus delegados de informação médica, por exemplo, ou para apresentação de um novo medicamento a um corpo clínico), não se justifica que não use terminologia adequada (até porque isso poderia provocar uma perda de confiança por parte do espectador, que poderia relacionar a falta de consistência terminológica com falta de consistência científica).

Muitos filmes têm também muitas expressões em calão que é, frequentemente, característico da cultura de origem. Mesmo que as expressões sejam explicadas ao tradutor num guião com glossário, este ainda tem de decidir se traduz o estilo ou o conteúdo. Se não houver termo na LC que produza um efeito idêntico ao do original, o costume é traduzir o conteúdo, sacrificando o estilo e criando, assim, um discurso mais homogêneo, onde não se vêem as diferenças de idade ou classe social entre as personagens.

Uma grande fonte de dificuldade na tradução do inglês para o português (e para o francês ou espanhol, por exemplo) é a tradução do pronome “You”. É certo que o tradutor tem ao seu dispor alguns marcadores que lhe permitem decidir o grau de formalidade mais adequado, como o uso do nome próprio no original inglês. Mas, por vezes, torna-se muito difícil decidir em que altura personagens que começaram a tratar-se por “Você” se tornam mais íntimas e começam a tratar-se por “Tu”. Aliás, até o tratamento por “Você” não é unanimemente aceite, havendo falantes que o consideram um pouco ofensivo. Isso deixa o tradutor com a opção de “o senhor” / “a senhora”. No entanto, muitas vezes, o grau de formalidade não é suficiente para justificar este tratamento (para além de ocupar muitos caracteres). A utilização de terceira pessoa com o nome próprio (por ex.: “A Joana quer sentar-se?”) também pode ser viável, mas é necessário conhecer o nome próprio da personagem e nem sempre é possível. E, finalmente, apesar de o tradutor ter muitas alternativas, nem sempre depende dele a decisão. Por vezes, estas formas de tratamento são decididas logo no início da tradução de uma série e têm de ser mantidas até ao final, mesmo quando o grau de familiaridade das personagens as contraria.

A linguagem tabu é outro aspecto delicado. O palavrão escrito parece ser mais forte do que o dito, pelo que o próprio tradutor costuma reger-se por uma certa autocensura, limitando o seu uso, seja pela omissão seja pelo uso de uma versão mais suave. Assim, “fuck you” torna-se “vai-te lixar” ou “motherfucker” é traduzido como “filho da mãe” e “ass-hole” transforma-se em “idiota”. (Seria interessante, talvez, fazer uma comparação entre os termos ofensivos que são ditos no original e os termos que aparecem na legenda. Na verdade, já fomos abordados várias vezes por amigos que notam uma grande diferença tanto na quantidade como na qualidade dos insultos e impropérios que ouvem no filme e os que chegam à legenda. A noção de leigos é que o inglês tem muitos mais insultos do que o português e seria um estudo contrastivo interessante, falando de uma perspectiva sociolinguística.) De qualquer modo, neste campo entram considerações que se prendem com o público-alvo, a preferência do cliente e até o meio de difusão do produto audiovisual. Há clientes (nomeadamente a SIC Radical) que repudiam (agora) explicitamente o uso de certos palavrões (do tipo “foder”), independentemente do conteúdo do original. Portanto, quando o original vem repleto de insultos da mais variada índole, o tradutor terá de se esforçar por encontrar soluções que dêem conta da força expressiva do original mas que não firam (em demasia) a susceptibilidade do público.

4.1.4 – HUMOR

Como já mencionámos, o texto audiovisual pode apresentar-nos qualquer tipo de abordagem, sobre qualquer tema e com variados graus de especialidade. Além disso, muitas vezes, os géneros não estão bem delimitados, pelo que podemos encontrar sequências dramáticas em comédias ou sequências de amor em filmes de acção. Aliás, é esta intersecção de géneros que torna um filme ou uma série televisiva apelativos, porque nos apresentam, de algum modo, uma certa imitação da vida. Assim, o tradutor de audiovisuais deve estar pronto a enfrentar a tradução do humor, que lhe pode aparecer quando ele menos espera e que é sempre problemático porque “like slang, wit is often the prisoner of its own language” (Rowe, 1960: 120, citado em Cintas: 2003: 253). A sua tradução implica descobrir onde está o humor no original, transpô-lo para outro contexto linguístico e cultural e reformulá-lo num novo enunciado que “con suerte, provocará en el público una respuesta equivalente o similar” (Cintas, 2003: 253).

Apesar das dificuldades, as séries humorísticas e as comédias podem ter muito êxito quando traduzidas, como podemos deduzir do êxito de séries como “Seinfeld” e

outras. A questão é que o humor também é transmitido, em grande parte, pela componente visual do produto e pela situação que este retrata, não apenas pela sua componente linguística. Além do mais, é um facto que vivemos num mundo americanizado ou, pelo menos, ocidentalizado, e que as diferenças culturais entre a nossa experiência e aquilo que aparece num filme ou série ‘mainstream’ (por oposição a filmes de cinema alternativo) não serão muito acentuadas. Portanto, é razoável esperar que o tradutor para legendagem seja capaz de, com a ajuda de várias estratégias (como modulação, compensação ou explicitação), transmitir o elemento cómico “capaz de levantar uma sorriso” (Cintas, 2003: 254).

Infelizmente, as estratégias empregues pelo tradutor literário na tradução do humor não têm sempre um êxito equivalente na tradução audiovisual, nomeadamente na tradução para legendagem (Cintas, 2001: 131). Zabalbeascoa (1997, citado em Cintas, 2001: 131) propõe, por isso, um modelo de prioridades e restrições para a dobragem, que Cintas afirma poder ser adaptado à legendagem.

O tradutor tem de estabelecer uma hierarquia de prioridades em consonância com o tipo de texto ou a intencionalidade última do produto. Esta hierarquização determinará se a tradução segue fielmente a codificação linguística do original, em detrimento do impacto humorístico, ou se, pelo contrário deverá afastar-se da formulação linguística para perseguir uma solução cómica que faça rir ou sorrir o público. Geralmente, a solução real acaba por ser intermédia. Quer isto dizer que o tradutor deve avaliar o ‘peso’ do comentário humorístico na produção como um todo, para não sacrificar a coerência global por causa de um mero trocadilho sem relevância para o desenrolar da história. Aqui vemos, em nossa opinião, a utilidade da Skopostheorie, pois o tradutor tem de estabelecer essa hierarquia com base em parâmetros como o tipo de texto e a intenção da tradução. Para Cintas (2003: 255), o normal é que o aspecto comunicativo e dinâmico da tradução domine, “ya que una reacción positiva de la audiencia frente al elemento humorístico es mucho más importante que el grado de fidelidad con respecto a la semántica del original.” No entanto, o facto de uma legendagem apresentar o texto de partida e o de chegada em simultâneo coloca o tradutor numa posição difícil. O problema levanta-se quando tenta transpor para o produto legendado um jogo de palavras, por exemplo, afastando-se do que é dito para recriar o efeito humorístico por outras palavras. Nos casos em que o espectador sabe alguma coisa da língua de partida, mas não o suficiente para perceber que se tratava de um jogo de palavras, acusará o tradutor de ‘infidelidade’ e de ‘não saber traduzir’. É, pois, necessário um grande cuidado para não ferir a credibilidade da tradução. Aliás, este é

um dos perigos na tradução de humor audiovisual. Mesmo que o espectador não perceba a língua de partida, muitas vezes a imagem, ou o simples facto de a acção decorrer num determinado país, encarrega-se de mostrar incongruências entre a tradução e o original quando o tradutor tenta aproximar (demasiado) o referente original do público de chegada.

Um problema que pode surgir devido à presença do som é o chamado “riso enlatado”, que se ouve em situações cómicas no original. Quando o tradutor consegue produzir um efeito humorístico na legendagem, é óptimo, mas quando tem de sacrificar a piada na legendagem, pode confundir o espectador – que se sente enganado, ainda por cima, pois sente que lhe omitiram alguma informação importante.

Há ainda outra questão, que se prende também com a passagem do discurso oral ao texto escrito, e que tem a ver com a tradução de palavrões. Muitas vezes, o humor baseia-se no (ab)uso de palavrões, insultos e indecências que, como vimos, parecem ser percebidos como mais ofensivos quando escritos.

No que se refere à sincronia entre a legendagem e a palavra, há quem defenda que não se deve antecipar nem atrasar a “piada” na legenda, em relação ao original (Dutter, 1987, citado em Cintas, 2003: 256). No entanto, a língua da tradução nem sempre permite que se siga a mesma ordem de ideias e palavras da língua de origem e este facto não tem necessariamente de ser negativo. Na impossibilidade de manter uma sincronia, o importante é que a legenda seja capaz de criar o mesmo tipo de emoção no espectador de chegada. A alteração da ordem de palavras pode despistar o espectador que conhece as duas línguas, é certo. Temos, no entanto, de ter uma visão mais realista do nível de proficiência linguística do espectador português. Haverá, de facto, uma ou outra palavra que entenderá realmente mas se conhecesse assim tão bem a língua de partida não se serviria das legendas (tirando em casos pontuais, como um meio de se certificar que entendeu bem). Portanto, em nossa opinião, o dever do tradutor para legendagem não deve ser traduzir para quem conhece bem a língua de partida – aliás, quando a legendagem é para emissão num canal generalista, a assunção deve ser a contrária, ou seja, que o espectador não conhece a língua de partida, salvaguardando-se os casos de palavras como “Yes” ou “No”.

Portanto, só caso a caso, tendo em consideração também a situação geral retratada e a imagem específica que acompanha a piada, é que o tradutor pode decidir se adapta o jogo de palavras ou de sons, procurando uma equivalência de efeito, ou transmite o conteúdo semântico, perdendo o humor. Na verdade, os obstáculos que o humor apresenta ao tradutor são tais que a tradução sofre, muitas vezes, de uma série de debilidades, que se

manifestam em falta de coerência e perda de inteligibilidade, perda parcial ou total do efeito cómico ou perda de naturalidade da versão legendada. (Cintas, 2001: 133)

4.1.5 – REFERÊNCIAS CULTURAIS

Os produtos audiovisuais são criados, em primeiro lugar, para os espectadores de uma determinada cultura. Mesmo que os autores tenham a intenção de exportar o produto para outras comunidades linguísticas e culturais, ou quando se tratam de co-produções internacionais, têm geralmente um determinado público em mente. Assim sendo, fazem, muitas vezes, referências a realidades extralinguísticas que lhes são familiares. São referências culturais que podem estar ligadas à gastronomia, à religião, a celebrações e festas pagãs e a muitos outros assuntos.

Nos casos em que não há equivalência entre sociedades e culturas, dá-se o chamado “vazio referencial” (Rabadán, 1991: 164, citado em Cintas, 2003: 247). Nesta situação, o tradutor tem de servir de elo de ligação entre as culturas e apresentar ao espectador de chegada um substituto o mais equivalente possível. O tradutor tem um dever (o de reconhecer e compreender o significado do termo) e três opções (deixá-lo como está, traduzir de modo semi-literal ou adaptá-lo completamente ao mundo cognitivo do público-alvo da versão legendada). A estratégia empregue depende do próprio termo, da natureza do programa e do tradutor.

Partindo das propostas de Guinot (2001), que adaptou à tradução audiovisual as tipologias de estratégias de tradução de Vinay e Darbelnet (1977), Vázquez-Ayora (1977) e Newmark (1988), Cintas explora alguns dos procedimentos mais empregues na tradução destes elementos linguístico-culturais (Cintas, 2003: 247-252).

Podemos dividir estes procedimentos em duas grandes categorias: a tradução directa (onde se inclui o empréstimo e o calque) e a tradução oblíqua (onde se incluem a explicitação, a transposição, a substituição, a recriação lexical, a compensação, a omissão e a adição).

No próximo capítulo, faremos uma análise de um produto audiovisual legendado e teremos, então, oportunidade de explicar o sentido e demonstrar a utilização de algumas destas estratégias.

4.2 – CARACTERÍSTICAS DO DISCURSO DA LEGENDAGEM

Como vimos, as limitações impostas à tradução para legendagem são muitas e de índole variada. O cumprimento das limitações, procurando oferecer um produto legendado que cumpra as suas múltiplas funções na cultura de chegada, leva ao aparecimento de regularidades. Assim sendo, para vermos quais são estas regularidades, vamos abordar aqui as características comuns de uma legendagem.

4.2.1 – SIMPLIFICAÇÃO DE VOCABULÁRIO

As legendas apresentam muitas vezes um vocabulário simples e directo.

Este facto prende-se com a necessidade de fazer legendas de fácil e rápida leitura e compreensão, pois estão expostas durante um período de tempo muito curto e a atenção do espectador tem ainda de se concentrar em outros aspectos do produto audiovisual (nomeadamente, na imagem). Portanto, é boa ideia seleccionar-se vocabulário simples e de uso comum, apropriado ao género de programa e ao público-alvo.

Geralmente, entre dois sinónimos, é costume escolher-se o mais curto, mas apenas se o outro não for muito mais comum (retomando o exemplo dado acima, “edema vespertino” é mais curto do que “inchaço nos tornozelos e pés ao fim da tarde”, mas não é provável que venha a ser seleccionado para entrar numa legenda).

A este respeito, Ivarsson e Carroll (1998: 89) apresentam um exemplo que, traduzido para português, daria algo como isto:

Exemplo 16

Pleno de temor, divisou múltiplos adversários que se juntavam em tropel no local do morticínio.	Cheio de medo, viu o inimigo, que se reunia no campo de batalha.
--	---

4.2.2 – SIMPLIFICAÇÃO SINTÁCTICA

Ivarsson e Carroll (1998: 88) defendem que as estruturas sintácticas simples costumam ser mais curtas do que as complexas e que “the difference in terms of meaning is sometimes negligible.”

Por outro lado, Cintas (2003: 282) afirma que, por vezes, o discurso legendado apresenta uma explicitação sintáctica em relação ao discurso oral. Uma das diferenças entre a oralidade e a escrita é a maior frequência de omissão de conjunções subordinantes na oralidade, para dar mais energia ao discurso. Portanto, tendo em atenção as condições a

que a legendagem está submetida, a legenda oferece um maior grau de explicitação, para evitar ao espectador o esforço de estabelecer ele mesmo a relação lógica entre as orações. Na página seguinte, no entanto, refere que em legendagem há uma maior ocorrência de orações simples do que de compostas, bem como de frases unidas por conjunções copulativas e adversativas, que dão resposta à necessidade de cada legenda ser uma unidade sintáctica e semântica.

4.2.3 – REPETIÇÕES

Em termos estilísticos, as repetições lexicais ou sintácticas são encaradas como fruto de uma pobreza expressiva, aconselhando-se os autores a procurar sinónimos. Mas, uma vez que as legendas são efémeras, parece que o espectador é menos sensível a este factor. Nas palavras de Cintas (2003: 283), este carácter efémero tem o seu lado positivo, “ya que el lector/espectador tiende a ser mucho más benévolo con la repetición de vocablos, expresiones o construcciones sintácticas.” No entanto, sempre que as repetições não tenham um valor expressivo, ou seja, quando são desnecessárias, cabe ao tradutor a procura de alternativas.

4.2.4 – CORRECÇÃO DE ERROS

O discurso oral espontâneo apresenta muitos casos de frases com uma construção sintáctica incorrecta. O discurso fílmico, como sabemos, procura imitar os traços da oralidade e, por isso, também faz uso destes recursos. A legendagem, como também já vimos, transforma o discurso oral num texto escrito e tem tendência a ‘corrigir’ esses erros, eliminando assim as marcas da oralidade e acabando por fazer aquilo a que Mason chama “normalização linguística” (Mason, 2001: 21). Este tipo de correcções é necessário em legendagem, porque de outro modo, as legendas seriam demasiado complicadas para uma recepção/interpretação imediata – que é, como sabemos, o seu principal objectivo.

4.2.5 – ORGANIZAÇÃO DO PAR TEMA/REMA

A apresentação de informação nova (Rema) em posição tematizada implica uma marcação de certos elementos da frase, ao alterar a forma normal de apresentação – que

costuma antepor o Tema (informação conhecida) ao Rema (informação nova). Na legendagem, esta alteração da ordem não costuma ser seguida, pois os tradutores procuram facilitar a tarefa de ler a mensagem e, se a frase se prolonga por várias legendas, a alteração da ordem canónica pode provocar confusão. Este é um dos motivos por que as legendas dão uma sensação de neutralização do discurso (Cintas, 2003: 285), apresentando um estilo menos variado e com uma organização sintáctica mais tradicional.

4.2.6 – SOBRETRADUÇÃO

Neste aspecto, parece que a experiência portuguesa e espanhola não é muito diferente. Cintas menciona uma estratégia de sobretradução, em que os tradutores espanhóis legendam quase tudo, sem respeitar muito a norma da redução. Isto implica que os ritmos de leitura impostos nas legendagens em Espanha sejam muito rápidos, com todos os problemas que isso pode causar. Aponta como possível motivo desta sobretradução a relativa ‘infância’ da legendagem em Espanha. Mas deve haver outro motivo, porque em Portugal há uma longa tradição de legendagem e uma das queixas que se ouvem com frequência é “as legendas eram rápidas demais”. No nosso caso, podemos talvez estar a ver as consequências de uma abertura de mercado, com um grande incremento na oferta de canais de televisão (com a televisão por cabo e por satélite) que implica uma grande procura de tradutores. Pensamos que, na ânsia de produzir traduções e legendagens, algumas empresas de legendagem acabam por aceitar tradutores sem formação profissional de tradutores para legendagem. Portanto, estes ‘profissionais’ acabam por não saber ‘as regras do jogo’ e ‘fazem batota’...

Esta sobretradução provoca no espectador uma sensação desagradável, mesmo quando ele consegue ler as legendas todas. É que, para além de ler, o espectador está (ou devia estar) ocupado a *ver* o filme. E, além disso, mesmo que não tivesse imagem para ver, *ler* e *compreender* são duas coisas diferentes. Portanto, o espectador tem de ver o filme, ouvir o filme (banda sonora, ruídos...), decodificar esses códigos e entendê-los, ler a legenda, entender a legenda e interrelacionar a legenda com os restantes elementos do filme. E, embora aqui pareça uma operação linear, não o é. Tudo isto tem de ser feito em simultâneo. Por isso, se o espectador tiver de ‘passar’ muito tempo a ler e compreender as legendas (o que acontece se houver demasiada informação legendada), acaba de ver o filme com a impressão que o *leu*.

4.2.7 – NORMALIZAÇÃO LINGUÍSTICA

Como já vimos, na legendagem, com a necessária redução de conteúdo linguístico, o estilo acaba por ser preterido em favor do conteúdo semântico. Como resultado, temos uma característica monotonia de registo (Cintas, 2003: 286), em que as construções sintáticas típicas da oralidade acabam por ser transformadas em construções que seguem a sintaxe canónica, em que o uso de calão é suavizado, em que um discurso oral incoerente e incompleto é traduzido como uma mensagem escrita sem ambiguidades e em que as hesitações e repetições são eliminadas. Nestes casos, “se espera que el espectador supla estos desequilibrios sintácticos con la información extralingüística que se desprende de la actuación de los personajes” (Cintas, 2003: 286). Encontramo-nos, de novo, ante a riqueza semiótica do texto de partida com que trabalhamos, um texto que tem de ser encarado como um conjunto complexo de inter-relações de signos dos vários sistemas semióticos que o compõem. Daí a necessidade de abordar a tradução e a análise destes textos tendo em atenção os seus vários códigos e as suas diversas limitações, não perdendo de vista, também, os espectadores para os quais se traduz.

CAPÍTULO V

5.1 – INTRODUÇÃO À ANÁLISE DE UM PRODUTO AUDIOVISUAL TRADUZIDO E LEGENDADO

Uma vez que o produto audiovisual é constituído por vários códigos que se conjugam para produzir significado, é fácil de perceber que o podemos abordar sob várias perspectivas:

1) O produto audiovisual é passível de ser analisado em termos de cinematografia, onde se abordam o código visual e sonoro, analisando o significado de planos e ângulos de câmara, sequências, cenas, cores, iluminação, montagem e muitos outros aspectos. Um conhecimento destes códigos proporciona ao tradutor para legendagem uma mais-valia quando está a realizar o seu trabalho. No entanto, seria descabido pedir aos tradutores que os conhecessem a fundo. Em termos de tradução, portanto, bastará ao tradutor ter umas noções básicas da construção da narrativa fílmica que ele, provavelmente, já interiorizou ao longo de anos de exposição a esta forma de narração. É importante que o tradutor entenda que o produto audiovisual é composto de vários sistemas de códigos semióticos que se conjugam e interagem para a construção de significado e que o código linguístico é apenas um dos muitos meios ao dispor do cineasta para transmitir uma mensagem.

2) Outra forma de ver o produto audiovisual legendado é analisar o produto original na cultura de partida e o produto legendado na cultura de chegada. Aqui, entram em consideração elementos que são valorizados dentro da Teoria do Polissistema, desenvolvida na década de 1970 por Even-Zohar. Como o polissistema é concebido como um conglomerado de sistemas caracterizado por oposições internas e mudanças contínuas (Cintas, 2001a), onde a tradução é encarada como parte de um sistema que interage com outros sistemas, ver qual o lugar que ela ocupa relativamente a outros produtos audiovisuais e a outras formas de tradução pode deitar alguma luz sobre as normas da tradução, nomeadamente sobre a escolha do produto que será traduzido e sobre a forma como será traduzido. No caso do produto audiovisual, pode explicar a decisão de traduzir um filme para ser emitido em cinema ou para ser logo comercializado apenas em vídeo (actualmente, em DVD), sem passar pelas salas de cinema. Entram aqui questões económicas que acabam por determinar em grande parte o processo e o produto da tradução. É fácil concluir que o facto de uma série televisiva ter um grande êxito nos EUA

vai influenciar a sua exportação e consequente tradução. Por outro lado, a cultura de chegada, na sua preferência por um ou outro modo de tradução pode determinar se um produto será legendado ou dobrado. Mas não será este o único factor a ser levado em conta, pois o público-alvo e o género do produto também influenciam a opção. Se se tratar de um programa infantil, em desenhos animados, por exemplo, quase de certeza que será dobrado em Portugal, especialmente se se destinar a crianças pequenas. Tratando-se de um documentário, a opção varia também de acordo com o canal em que será exibido e o público-alvo, mas a escolha recai muitas vezes numa narração ou locução. No caso de longas-metragens ou séries televisivas não dirigidas principalmente às crianças, a escolha em Portugal continua a recair na legendagem – imagina-se que seja, principalmente, por motivos económicos, não só porque é um método mais barato, mas também por causa do hábito do público, que pode não aderir bem a um filme dobrado.

3) Na análise de um produto audiovisual legendado cabem também considerações sobre a tradução propriamente dita, em que devemos analisar não apenas a ‘transmissão’ da mensagem linguística do original mas também o cumprimento de uma série de normas, com vista à boa recepção da legendagem. Entram aqui aspectos como o tratamento das referências culturais e noções como tradução ‘domesticante’ ou ‘estrangeirante’, mas também aspectos mais técnicos, como a sincronia, a divisão do texto pelas legendas ou o tempo de exposição de cada legenda.

Todos estes aspectos influenciam determinantemente o produto audiovisual traduzido e legendado, condicionando a sua recepção, e todos eles devem fazer parte da sua análise. Na verdade, não se pode dizer se uma tradução de um filme está bem ou mal feita se só se analisar o seu conteúdo linguístico. O significado do filme só é construído na conjugação de todos os seus signos e até a ausência de algum deles quer transmitir alguma coisa.

5.2 – ANÁLISE DE ALGUNS ASPECTOS DA TRADUÇÃO E LEGENDAGEM DE UM EPISÓDIO DE “GILMORE GIRLS” – “TAL MÃE, TAL FILHA”

A maioria dos estudos que lemos prendem-se com a legendagem cinematográfica (de longas-metragens, portanto). No entanto, devido à grande dificuldade de obter uma legendagem para cinema (pois, quando o filme passa para o circuito de vídeo ou é exibido em televisão, faz-se uma adaptação da legendagem aos novos meios) e uma vez que a televisão chega a muito mais pessoas do que o cinema, achámos mais interessante abordar uma legendagem que tivesse sido emitida por televisão. A escolha de “Gilmore Girls”,

uma série exibida em Portugal com o título “Tal Mãe, Tal Filha”, ficou a dever-se ao facto de nos parecer que podia ilustrar uma grande variedade de problemas de tradução em legendagem, devido às suas características.

5.2.1 – INTRODUÇÃO A “GILMORE GIRLS” – “TAL MÃE, TAL FILHA”

“Gilmore Girls” é uma série americana de bastante êxito, sendo exibida no canal CW network e com reposição no canal ABC Family. A sua criadora foi Amy Sherman-Palladino, que deixou a série no fim da sexta época. A sétima época estreou, nos EUA, a 26 de Setembro de 2006.

A primeira série recebeu apoio financeiro do fundo para o desenvolvimento de guiões do Family Friendly Programming Forum e, por isso, podemos contar com pouca (ou nenhuma) linguagem obscena. Assim, a tradutora não teve de enfrentar os problemas causados pelos casos de humor que fazem uso de palavrões e insultos. Uma vez que a série está classificada como drama-comédia, podemos supor que haverá situações cómicas que terão de ser legendadas. Por outro lado, é um género intermédio, pelo que a manutenção da componente humorística não será sempre a maior prioridade da tradução. Além disso, algumas das situações cómicas são provocadas pela situação em si, não pela linguagem. Mas as ‘respostas’ da personagem principal são muitas vezes irónicas, o que pode levantar problemas.

A história segue a vida de uma mãe solteira (Lorelai Gilmore) de trinta e poucos anos e da sua filha adolescente (Rory Gilmore), numa cidade ficcional no Connecticut, “Stars Hollow”, que fica a 30 minutos de Hartford. A série aborda vários temas, entre os quais a família, as divisões entre gerações, a amizade, o amor e a diferença de classes, numa cidade pequenina e muito unida, onde todos se conhecem e onde há personagens muito típicas.

“Gilmore Girls” apresenta um diálogo muito complexo e acelerado, o que se torna uma dificuldade para a sua tradução e legendagem. Além disso, é uma série onde se fazem imensas referências culturais da mais variada índole, desde comida a literatura e política, e com as mais variadas intenções. O problema da compreensão das referências culturais não é exclusivo dos espectadores da tradução, pois os próprios americanos têm, por vezes, dificuldade em entender o que as personagens querem dizer. Aliás, os DVDs das quatro primeiras séries incluem um glossário de “Gilmore-isms”. A junção da dificuldade de

traduzir referências culturais numa legendagem (devido à recepção da tradução em simultâneo com a imagem e o som do original) com a dificuldade de legendar um diálogo muito rápido e denso faz desta série uma das mais complicadas de traduzir. De facto, como veremos, a tradutora faz uso de muitas estratégias para ultrapassar estas dificuldades.

Em Portugal, a série tem o nome “Tal Mãe, Tal Filha”, que reflecte a ligação fundamental das duas personagens principais. É exibida no canal Fox Life, da TV Cabo. Até recentemente (Setembro de 2006), as três primeiras séries foram repetidas diariamente. Actualmente, estão a exibir a quarta série (nas noites de terça-feira, às 21:45). Podemos dizer que o público-alvo da tradução não será fundamentalmente diferente do público-alvo original. A Fox Life dirige-se maioritariamente a um público feminino e aposta em séries de qualidade e êxito comprovado nos EUA ou com interesse específico para Portugal. Seria de esperar que dessem grande valor à qualidade da legendagem, uma vez que são um canal relativamente novo em Portugal.

Nesta análise, abordaremos o episódio “Like Mother Like Daughter”, que é o sétimo episódio da segunda série. Procuraremos ver se os parâmetros que mencionámos na parte inicial deste trabalho são cumpridos, nomeadamente ao nível do ritmo de legendas e sincronia. Também veremos várias estratégias usadas pela tradutora para obter uma diminuição do texto. Não pretendemos ocupar-nos apenas dos erros da tradução nem dos casos em que se perde alguma informação, mas também faremos menção a casos em que consideramos a qualidade da tradução insuficiente. Por outro lado, também não se trata de uma análise exaustiva da tradução, pois o objectivo deste trabalho é mostrar que há vários factores a considerar quando traduzimos para legendagem e que esses factores também devem ser levados em consideração na sua análise ou crítica.

Antes disso, porém, devemos chamar a atenção para algumas questões.

Uma vez que o que nos interessa é fazer uma análise da tradução de um episódio legendado, temos de fazer alguma comparação entre o texto que é dito pelas personagens e o texto que é legendado. No entanto, para quem não trabalha na área, encontrar a lista de diálogos de um filme ou de uma série é bastante complicado. Mesmo quem trabalha pode ter dificuldades. A menos que sejamos nós a traduzir o programa, o único modo é procurar na Internet (se a série ou o filme tiver bastante êxito, é natural que haja uma ‘página de fãs’ com, entre outras coisas, as transcrições dos diálogos) ou ‘tirar de ouvido’. Se encontrarmos a transcrição na Internet não podemos ter a certeza da sua correcção, mas pelo menos será mais rápido do que estarmos nós a transcrever. Portanto, a transcrição que

usámos para esta análise foi retirada da Internet e contém algumas diferenças em relação às legendas. Os nomes das personagens nem sempre coincidem e, por vezes, nenhum dos dois coincide com os que são citados no site Internet Movie Data Base (www.imdb.com), uma base de dados com detalhes sobre milhares de filmes e séries de televisão do mundo inteiro. É o caso da orientadora vocacional: é “Mrs. Verdinas” na transcrição, “Mrs. Berdinis” na legendagem e “Mrs. Burdiness” no [imdb.com](http://www.imdb.com). Também não inclui as letras das músicas nem do genérico². Apesar de não fazermos uma análise da tradução das letras, optámos por incluir o seu original.

5.3.2 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A APRESENTAÇÃO DAS LEGENDAS

Como já vimos, a legendagem interlinguística aberta é feita para que um público, que não conhece a língua original do produto audiovisual, possa usufruir dele. A sua principal característica deve ser a clareza e facilidade de leitura, para as legendas poderem ser lidas e compreendidas o mais rapidamente possível, interferindo o mínimo possível com a imagem. O facto de deverem “passar despercebidas” levou a que se determinassem algumas convenções sobre a sua apresentação. Vejamos agora se a legendagem que estamos a analisar cumpre essas convenções.

Posição no ecrã

Como já vimos, as legendas devem situar-se na parte inferior do ecrã. Em Portugal, as legendas são, geralmente, centradas.

No corpus analisado, as legendas cumprem esta convenção, com duas excepções justificadas, que passamos a explicar:

1) Quando o genérico interferia com a leitura das legendas, a opção foi alterar a posição das mesmas, permitindo a leitura do genérico e da legenda. Isto pode ser motivado por uma questão de direitos de autor, pois tapar o genérico poderia ir contra os direitos das pessoas que fizeram o programa. Como, geralmente, o genérico não é traduzido em séries televisivas, a tradutora teve apenas de se preocupar em levantar as suas legendas.

² As séries têm uma parte inicial, geralmente, onde apresentam o nome dos actores, realizador, produtor... Esta parte costuma ser acompanhada sempre pela mesma música e repetir-se de episódio para episódio. Geralmente, a letra é traduzida uma única vez, pelo tradutor que faz o primeiro episódio, e os outros tradutores têm todos de usar a mesma tradução – mesmo que tenha erros.

2) Quando foi necessário legendar canções, seguiu-se a regra de alinhar as legendas à esquerda, pois é esta a convenção para a legendagem de canções. No entanto, na última canção, há duas legendas que estão centradas:

Exemplo 17

It's alright baby	Não faz mal querido
It's a crazy world, it's a bit absurd	É um mundo de doidos É um pouco absurdo
It's alright baby	Não faz mal, amor

Limite de linhas

Como sabemos, as legendas devem ser limitadas às duas linhas, para evitar tapar demasiada imagem. A legendagem analisada cumpre esta regra excepto na legenda onde se apresenta o título da série. Uma vez que era necessário legendar a letra da canção do genérico e o título da série ao mesmo tempo, a opção foi subir a linha do título, deixando um intervalo de três linhas entre o título e a letra da canção.

Idealmente, cada legenda deveria ser uma unidade sintáctica e lógica, por razões que se prendem com o relativo isolamento em que cada legenda aparece. A legendagem que estamos a analisar demonstra que a tradutora domina este conceito, pois só raramente aparece uma legenda que continue na seguinte. No entanto, quando o caudal linguístico é muito rápido, e devido ao imperativo de limitar as legendas às duas linhas, por vezes foi necessário distribuir o texto por duas ou mais legendas. Eis um exemplo:

Exemplo 18

Mas ele era importante quando eu era miúda e é a versão ao vivo
em que faz um medley dos jingles comerciais que escreveu.

Limite de caracteres

Devido aos limites de espaço, as legendas não podem ultrapassar um determinado número de caracteres por linha. As legendas do programa que analisamos cumprem este requisito, nunca apresentando mais de 39 caracteres por linha. As regras de distribuição do texto pelas duas linhas da legenda também são cumpridas, de um modo geral, pela legendagem. Estes três exemplos ilustram as três melhores maneiras de dividir o texto.

Primeira linha termina em ponto final:

Exemplo 19

Isto hoje está animado.
O Luke tem feito publicidade?

Primeira linha termina em vírgula:

Exemplo 20

Isso seria errado,
mas está bem. Vermes?

Divisão entre sujeito e verbo:

Exemplo 21

O da Eudora Welty
não é um ensaio nem uma biografia.

Não vamos ilustrar aqui todas as hipóteses de divisão do texto, mas queremos salientar que, como veremos no exemplo seguinte, as regras de divisão interna do texto pelas linhas de legenda podem ter de ser ignoradas devido às limitações de espaço.

Exemplo 22

Mas os convidados foram para o
hospital com intoxicação alimentar (...)

Idealmente, não se deveria dividir um complemento, e muito menos separar o artigo do nome, mas, por vezes, não há outra hipótese.

Tempo de exposição e sincronia

Como não temos uma cassete com código de tempo, optámos por cronometrar o tempo de exposição das legendas. Infelizmente, este método tem algumas limitações. Em primeiro lugar, as medições não são tão exactas como seriam com a ajuda do código de tempo, porque são influenciadas pelo nosso próprio tempo de reacção. Em segundo lugar, o cronómetro mede o tempo em horas:minutos:segundos.centésimos de segundo o que, para os nossos propósitos, não era adequado, pois precisávamos que medisse em fotogramas. Assim sendo, tivemos de fazer as transformações adequadas, usando uma regra de três simples (por exemplo, para descobrir a quantos fotogramas equivalem 88 centésimos de segundo fazemos a seguinte operação: $(88 \times 24) : 100$, uma vez que cada segundo tem 24 frames. Ou seja, 88 centésimos é igual a 21 fotogramas).

Como o objectivo era apenas ter uma ideia dos tempos de exposição (e não fazer uma legendagem) pensamos que este método de medição não é o ideal, mas é

suficientemente adequado. Pelo mesmo motivo, limitámo-nos a cronometrar as primeiras vinte legendas. Depois, comparámos os tempos de exposição das legendas exibidas com os tempos indicados como ideais pelo programa Spot 3.5, programado com um parâmetro de velocidade de leitura de 15 caracteres por segundo (bastante rápida), verificando que não se notam diferenças significativas entre os dois (ver Anexo 2). Assim sendo, podemos concluir que a tradutora cumpre as regras da legendagem no que se refere ao tempo de exposição.

No entanto, ao nível da sincronia legenda/fala, a legendagem apresenta algumas falhas, nomeadamente tempos de entrada atrasados. São suficientemente marcados para repararmos neles quando o objectivo é estudar a legendagem, mas não nos parecem graves o suficiente para impedir uma boa recepção do enunciado, nem provocar confusão sobre quem está a falar, quando o objectivo é apenas entretenimento. Como a atenção de alguém que está a assistir à série se prende em algo mais do que legendas, parece haver uma sincronia suficiente. Mas isso só poderia ser averiguado com certeza através de estudos empíricos de recepção.

De uma maneira geral, o ritmo de entrada e saída das legendas reflecte, globalmente, o ritmo de fala.

Convenções ortotipográficas

A legendagem cumpre, de modo geral, as convenções ortotipográficas da legendagem (ver Capítulo 3.3.5), com algumas excepções.

Hífen

Na utilização do hífen para assinalar a fala de duas personagens na mesma legenda há um ligeiro afastamento da norma:

Exemplo 23

-Havemos de saber.
-Vai ficar solteiro para sempre.

Geralmente, em Portugal, costuma deixar-se um espaço entre o hífen e a primeira palavra, mas esta legendagem não o faz. No entanto, não podemos deixar de referir que estas decisões raramente são tomadas pelo tradutor – a escolha costuma ser feita pelo cliente. Nos casos em que o cliente não refere nenhuma preferência, em Portugal, o costume é, como já disse, deixar um espaço.

Parênteses

Apesar de ser, como vimos, muito raro, esta legendagem faz uso, uma vez, dos parênteses:

Exemplo 24

- Lem. - Short for Lemon.	-Lem. -Diminutivo de Lemon (limão).
------------------------------	--

Lemon é o nome de uma das novas amigas da Rory. Era importante transmitir o significado do nome porque, mais tarde, a Lorelai pergunta “Quem dá nome de citrino a um filho?” No entanto, o som do original não permite uma tradução directa. Assim, a tradutora opta por manter o nome original, oferecendo a sua tradução entre parênteses.

Outras convenções

Itálico

Neste corpus, o itálico não é utilizado. Tal como no caso do hífen, muitas vezes não depende do tradutor a decisão de usar itálicos.

Canções – Genérico

Quanto à letra da canção do genérico inicial, a tradutora deste episódio insere a sua legendagem, subindo ou desviando as legendas quando é necessário. No entanto, não acontece o mesmo em todos os episódios, o que pode apontar para uma certa falta de coordenação da série.

Outras canções

Neste episódio, a tradutora optou (ou optaram por ela) por traduzir as canções que se ouvem com alguma nitidez. No entanto, em nossa opinião, neste caso era justificado não se legendar a letra das canções, pois não tem relevância directa para a intriga. Para o espectador, basta saber de que tipo de música se trata e isso consegue-se com a audição. Num dos casos, aliás, a música é bastante conhecida e teve muito êxito em Portugal – é a “Girls just wanna have fun”, da Cindy Lauper. Apesar de haver uma menção directa à música em si e a quem a escolheu para a passagem de modelos, não há qualquer referência à letra. O que se menciona é exactamente a música: uma música mexida e alegre, que

aquelas pessoas nunca escolheriam para uma passagem de modelos, pois são todas muito conservadoras e clássicas. Assim, se não houvesse legendagem, o espectador poderia concentrar a atenção na imagem, que é a parte essencial dessas passagens. Por outro lado, este também não é um parâmetro sempre aplicado, pois o primeiro episódio da série (pelo menos) não legenda as letras das canções.

Visibilidade do tradutor

No final do episódio, o nome do tradutor é exibido numa legenda. Como é habitual em Portugal, não se menciona o ano de legendagem.

5.3.3 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO

Teceremos agora algumas considerações sobre a tradução apresentada nesta legendagem. O nosso objectivo não é, como já mencionámos, fazer uma análise de todos os aspectos da tradução. Pretendemos, isso sim, referir alguns aspectos que considerámos pertinentes, por serem típicos deste tipo de tradução.

Abordaremos, para começar, a inter-relação que se cria entre a imagem ou o som e a legendagem. Depois, falaremos do tratamento das referências culturais, exemplificando algumas das estratégias de tradução usadas pela tradutora para ultrapassar os problemas de tradução que elas levantam. Num terceiro momento, realçaremos exemplos onde é nítida a redução de material linguístico na legendagem. Avançaremos depois para as estratégias usadas pela tradutora para lidar com as diferentes formas de tratamento, nomeadamente no caso da tradução de “You” que, como já referimos, levanta muitos problemas em tradução para legendagem. Para finalizar, ilustraremos alguns erros e falhas detectados na legendagem analisada.

A) Influência da imagem na legendagem

Como já dissemos, as legendas têm de reforçar a imagem, ou, pelo menos, não podem contrariar aquilo que o espectador está a ver. Na seguinte passagem

Exemplo 25

or 'Have you seen the L tattooed on her forehead, 'cause it sure is a big one.'	Ou: "Viram o L tatuado na testa dela? É bem grande."
---	--

se a Lorelai não fizesse um sinal com a mão, imitando uma letra L e bastante conhecido dos americanos, seria fácil substituir por “B de burro”. Neste caso, a tradutora viu-se obrigada a seguir a imagem e a não traduzir a referência cultural (o L). No entanto, talvez pudesse ter traduzido o “Loser” implícito e encontrado um termo em português que desse ao espectador a noção que está a ser transmitida. No caso concreto, seria possível manter o L, desde que depois se dissesse qualquer coisa como “L de lorpa”. Poderia ficar uma legenda do tipo:

Exemplo 26

Ou: “Viram o L de lorpa
que tem na testa? É bem grande.”

Esta legenda parece-nos uma solução viável, pois cumpre os limites de caracteres, permite uma boa divisão do texto pelas duas linhas e não contradiz a imagem, transmitindo a ‘intenção comunicativa’ do texto de partida.

B) Influência do som na legendagem

Outro aspecto que influencia a legendagem é a sua relação com o som. Isto permite usar reticências para fazer referência a um som pronunciado por uma das personagens mas que, pelo seu carácter marcadamente oral, é muito difícil de transpor para a escrita. Neste caso, o tradutor ‘tem a vida facilitada’, pois indica assim ao espectador que o som que está a ouvir é importante para o sentido. Também disso temos um exemplo neste episódio de “Gilmore Girls”:

Exemplo 27

- What kind of sound?	-Que tipo de som?
- Like rrrar, rrrar, rrrar.	-Do tipo...

Mas nem sempre o som facilita o labor do tradutor. A maior parte das vezes, pelo contrário, dificulta-o. No caso seguinte, o facto de mencionarem um nome próprio ‘obriga’ a tradutora a incluí-lo na legenda. É que, para além da menção nessa frase, o nome é repetido, tornando-se, assim, marcado.

Exemplo 28

My cousin Maddie got her internship at the Supreme Court because of <u>Sandra Day O'Connor</u> .	A minha prima foi para o Supremo devido à Sandra Day O'Connor.
--	--

Esta legenda é um bom exemplo porque ilustra também outro problema, que abordaremos já de seguida: o tratamento das referências culturais. Neste caso, Sandra Day O'Connor é uma figura realmente importante dos EUA, ligada ao Supremo Tribunal (foi a primeira mulher juiz do Supremo Tribunal dos Estados Unidos). No entanto, o público português muito dificilmente saberá quem ela é.

C) Tratamento das referências culturais

Como mencionámos no Capítulo 5.2.1, os diálogos de “Gilmore Girls” apresentam um grande número de referências culturais, de domínios muito variados, que nem sempre são entendidas pelo público de origem. Os exemplos que escolhemos pretendem apenas dar uma ideia da gama variada de estratégias usadas pela tradutora deste episódio de “Gilmore Girls” para lidar com as referências culturais presentes no produto audiovisual original. Não pretendemos fazer uma análise de todas elas, pois isso justificaria um trabalho muito mais amplo. Como nos interessamos pela legendagem de um ponto de vista global, integrada num produto audiovisual (traduzido) completo, achámos mais relevante mostrar a possibilidade de abordagens variadas à sua análise. Portanto, os exemplos que se seguem são apenas indicativos da gama de problemas causados pelas referências culturais e de soluções encontradas pela tradutora para os ultrapassar.

Empréstimo

O empréstimo consiste na utilização em português de palavras ou expressões inglesas sem alterar a sua forma e com o mesmo significado.

Pode ser porque não existe em português um termo para aquele conceito e a sua explicação ocuparia muito espaço, como no exemplo seguinte:

Exemplo 29

where he does a medley of all the commercial jingles he's written.	em que faz um <u>medley</u> dos <u>jingles</u> comerciais que escreveu.
--	---

Também pode ser porque o empréstimo já adquiriu o grau de anglicismo, sendo usado frequentemente, especialmente em produtos traduzidos do inglês, mas também em produtos escritos originalmente em português:

Exemplo 30

- Monosyllabic man strikes again. - We'll have two muffins please.	-Os monossílabos atacam de novo. -Dois <u>muffins</u> , por favor.
---	---

Exemplo 31

- That's when I catch up on my reading. - And that <u>walkman</u> , it makes you very unapproachable.	-É quando ponho a leitura em dia. -E pões o Walkman ainda é pior.
--	--

De notar que há casos em que a tradutora sente a necessidade de marcar o termo como empréstimo e outros não:

Exemplo 32

so now we're just trying to find a suitable <u>caterer</u>	e agora precisamos de um bom " <u>caterer</u> ",
--	--

Exemplo 33

And brush your hair and put on a little <u>lip gloss</u> .	penteadava o cabelo e punha <u>lip gloss</u> .
--	--

Calque

No calque, o tradutor usa o conceito e o sintagma do inglês, mas traduz de forma literal os seus elementos. Segundo Cintas (2003: 247), também se conhece como tradução literal.

Eis dois exemplos:

Exemplo 34

That I'm jumpy. On the <u>Fourth of July</u> , forget it, I'm a wreck.	Que sou assustadiça. No <u>4 de Julho</u> fico sempre uma pilha de nervos.
--	--

Exemplo 35

then buy Chilton and turn it into a <u>rave club</u> .	compramos Chilton e fazemos daquilo um <u>clube de rave</u> .
--	---

Explicitação

Trata-se da tradução do original por uma expressão em português que o explica.

Exemplo 36

It's not exactly ' <u>Toto, we're not in Kansas anymore</u> ', but it's still pretty darn uncomfortable,	Não é que <u>me leve dali a voar</u> , mas é muito desconfortável.
--	--

Neste caso, não podemos dizer que a referência ao “Feiticeiro de Oz” foi totalmente eliminada, pois a tradutora explicou por outras palavras o que o original queria dizer. No entanto, se atentarmos na construção da personagem (Rory) ao longo da série, nesta legenda há alguma perda, pois a Rory é conhecida pelo seu gosto por filmes e pelas inúmeras referências que a eles faz.

Substituição

Mesmo quando o espectador está familiarizado com o referente cultural, o tradutor pode optar por substituí-lo por um termo mais curto. Assim, na legendagem que estamos a analisar, encontramos:

Exemplo 37

Paris, it's not the <u>cosa nostra</u> .	!	Aquilo não é a <u>Máfia</u> .
--	---	-------------------------------

Esta opção pode ser justificada pelo caudal linguístico extraordinário da passagem, que pede legendas o mais curtas possível. No entanto, não sabemos até que ponto não criará ruído na comunicação, uma vez que o espectador ouve “Cosa Nostra” e não vê o termo na legenda.

Omissão

Também encontramos casos de omissão da referência cultural, como na seguinte legenda:

Exemplo 38

and by God, if I had any talent <u>with an orange stick</u> , I would've done that too.	!	E se tivesse jeito, também lhas tinha arranjado.
---	---	--

Nesta mesma legenda, também temos um exemplo de eliminação de elementos fáticos ou expressivos (“by God” não é traduzido).

Não tradução

São numerosos os casos de referências culturais que não são traduzidas na legendagem deste episódio. Isso deve-se, sobretudo, ao facto de o original estar presente e de a tradutora recluir afastar-se demais da situação retratada ou do som ouvido, como no caso seguinte:

Exemplo 39

I tell ya, she's a regular Gary Muledeer.	!	Ela é como o Gary Muledeer.
---	---	-----------------------------

Se se tratasse de um texto escrito, é possível que a tradutora optasse por dar uma explicação da referência cultural (quem é o Gary Muledeer), para permitir ao leitor o acesso ao significado implícito na sua utilização. O mesmo se aplica, por exemplo, à cena da “discussão” sobre música entre a Lorelai e a Rory, logo ao início, com referência a

músicos e grupos musicais bem conhecidos e conotados com diferentes gostos musicais, ou ainda à comparação que a Rory faz da Lorelai com a Zsa Zsa Gabor, personagem bem conhecida do público americano mas que pode causar alguns problemas ao espectador de chegada, especialmente se for jovem. Em legendagem, pelo contrário, como o espaço é limitado, é difícil dar grandes explicações. Poder-se-ia generalizar e traduzir, por exemplo, “Gary Muledeer” por “humorista”, mas os outros dois casos mencionados não são tão fáceis de resolver através da generalização. Por outro lado, parece-nos que o caso de Gary Muledeer é sintomático da tentativa de reforçar o elo entre o som e a legenda, que acaba por perder o seu valor referencial. No entanto, devido ao contexto, o espectador sabe que se trata de um humorista, portanto a informação acaba por não se perder. Não nos podemos esquecer que uma das máximas da legendagem é não legendar aquilo que é transmitido por outro meio.

D) Redução de material linguístico na legenda

Sendo que o texto de partida é um diálogo muito rápido e denso, é de esperar que haja vários exemplos de redução, pois nem tudo pode ser incluído nas legendas, para que os tempos mínimos de leitura sejam respeitados. Por outro lado, o diálogo de “Tal Mãe, Tal Filha” é um diálogo muito rico em marcas da oralidade, como hesitações, repetições, frases inacabadas... Uma transcrição directa do diálogo não seria adequada, pois tornaria as legendas muito difíceis de compreender.

Portanto, para começar, quase todos os elementos fáticos foram deixados de fora das legendas, e as repetições e outros elementos típicos da oralidade foram eliminados e neutralizados, como no seguinte caso:

Exemplo 40

<u>Busy, busy, busy</u> like a <u>really</u> tall bee.	Ocupada como uma abelha alta?
--	-------------------------------

Este exemplo ilustra uma diminuição da expressividade na passagem do diálogo à legenda. Mas nem sempre há perda de expressividade, como mostra o exemplo seguinte:

Exemplo 41

Ugh, crazy crazy people.	Que gente doida.
--------------------------	------------------

Como seria de esperar, ao longo da legendagem encontramos situações de omissão e outras de condensação do texto, fazendo uso de alterações sintáticas e lexicais. Damos a seguir alguns exemplos.

Exemplo 42

(Lorelai) That's what you got busted for, ringing a bell?	
(Rory) <u>Yeah, mm hmm.</u>	Foste apanhada por tocar um sino? Só isso? Tocar um sino?
(Lorelai) That's it? Bell ringing?	
(Rory): Yes.	Sim.

Neste exemplo, a tradutora elimina uma das respostas da Rory. Esta eliminação não leva a uma perda de conteúdo semântico, uma vez que é recuperada na resposta seguinte. De facto, o discurso da Lorelai é muito rápido, sobrepondo-se até à resposta, pelo que a eliminação desta até ajuda a transmitir o conteúdo interpessoal do original. A eliminação de respostas simples e facilmente decifráveis através dos outros códigos do produto audiovisual (como "Yes", "No" ou "OK", por exemplo) é uma das estratégias usadas pelos tradutores para conseguirem manter as legendas expostas durante o tempo suficiente para serem lidas, mantendo, ao mesmo tempo, a sincronia necessária entre a legenda e a fala.

No exemplo seguinte, a tradutora tenta reduzir o número de palavras usadas para transmitir a mesma mensagem. Assim, elimina algumas das repetições mas mantém uma delas, para manter a ‘força do original’ e alguma oralidade.

Exemplo 43

Let's see. <u>You've kept the</u> radio on <u>all night</u> , killing the battery.	Vamos ver. O rádio fica ligado a noite toda, dando cabo da bateria,
<u>You've kept the</u> lights on <u>all night</u> , killing the battery.	as luzes ficam ligadas, dando cabo da bateria,
<u>You've kept the</u> door open, which keeps the ceiling light on, <u>all night</u> , killing the battery.	a porta fica aberta e a luz acesa, dando cabo da bateria.

A eliminação de repetições não foi, no entanto, a única solução encontrada pela tradutora para diminuir o caudal linguístico. Por exemplo, se optasse por “deixaste o rádio ligado” seria uma tradução mais literal, com menos manipulação, mas também ocuparia mais espaço (70 caracteres contra 66, incluindo espaços).

Infelizmente, a utilização da passiva em português, por oposição à activa do inglês, retira força à acusação da Rory, para além de retirar coesão ao texto, pois, imediatamente antes, a Lorelai tinha perguntado “o que fiz eu à bateria para ela ficar assim?”

Ainda como forma de reduzir o texto, há situações de omissão pura e simples de palavras, orações e até frases, com diferentes graus de perda de informação ou de detalhes:

Exemplo 44

Mom, stop <u>already, please</u> . I have joined a group, okay?	Pare, mãe. Já entrei num grupo, está bem?
---	--

Exemplo 45

Well, we're certainly not doing it like last year.	Não vamos fazer como no ano passado.
--	--------------------------------------

Exemplo 46

He's usually only good for <u>a quick couple of gruff</u> monosyllables, and then he's off.	Costuma dizer uns monossílabos e depois vai-se embora.
---	--

Exemplo 47

- Mom. - <u>No, I'm sorry</u> . I don't like this.	-Mãe. -Isto não me agrada.
---	-------------------------------

Exemplo 48

<u>I walked up and down the ramp</u> , looked pouty and sexy, now I'm ready for rehab.	Fiz beicinho e um ar sexy e estou pronta para a desintoxicação.
--	---

Nos exemplos que acabámos de ver, a omissão de material linguístico causa algumas perdas do valor expressivo do enunciado, mas não provoca perdas semânticas significativas. Já no exemplo seguinte, a omissão leva não só à perda da piada do original como até a uma certa perda de sentido. Quando alguém está a arranjar a parte mecânica do carro, tem muitas vezes de enfiar-se debaixo dele. O Kirk não diz que não vai cobrar o tempo que esteve debaixo do carro, mas sim o tempo que esteve preso debaixo do carro – pois é uma personagem bastante desastrada e azarada:

Exemplo 49

And I'm not gonna charge you for the time I spent <u>stuck</u> underneath the car.	E não te vou cobrar o tempo que estive debaixo do carro.
--	--

Em legendagem, a necessidade de redução textual pode levar o tradutor a não traduzir uma expressão idiomática ou uma frase feita pelo seu equivalente ou por uma expressão igualmente coloquial, algo que poderia ser considerado um erro noutra tipo de tradução. No entanto, como temos vindo a defender, o caso da tradução para legendagem é

muito específico e tem de ser analisado tendo em conta essa especificidade. Portanto, no caso que apresentamos a seguir, a solução encontrada pela tradutora parece-nos bastante adequada, porque transmite o conteúdo semântico da expressão, já que não havia espaço para usar uma frase feita equivalente (“e quase subias pelas paredes”, por exemplo):

Exemplo 50

- You approached me. - <u>And you almost jumped out of your skin.</u> What does that tell you?	-A senhora aproximou-se de mim. - <u>E assustaste-te.</u> Que te diz isso?
--	---

Já no exemplo seguinte, a frase feita equivalente em português não foi rejeitada:

Exemplo 51

- <u>Rise and shine.</u> - You can grab shoes, but no socks.	- <u>Toca a acordar.</u> -Só podes trazer sapatos.
---	---

Os exemplos citados já ilustram o elevado grau de necessidade de redução textual e algumas das muitas estratégias ao dispor do tradutor para alcançá-la.

Mencionaremos ainda a meronímia, dando o exemplo de uma situação de tradução da parte pelo todo:

Exemplo 52

It's time I called on old Schnickelfritz Charleston to tell him to stop messing <u>with</u> <u>my kid's mind.</u>	Vou ligar a esse idiota para ele deixar de confundir <u>a minha filha.</u>
---	---

Também assistimos a casos de transposição sintáctica. Neste exemplo, uma frase interrogativa é traduzida por uma imperativa:

Exemplo 53

- Yeah. - <u>How hard is it to help out just once in</u> <u>awhile?</u>	-Pois foi! - <u>Ajuda-a de vez em quando.</u>
---	--

Na procura da concisão, a tradutora também encontrou duas formas criativas de traduzir “what does that mean”, sem perda de conteúdo semântico:

Exemplo 54

(Lorelai) So what does she expect you to do? (Rory) She said mix it up. (Lorelai) Mix it up, what does that mean?	-O que espera ela que faças? -Disse-me para me misturar. Como assim?
--	--

Exemplo 55

(Sookie) The lettuce is dry. (Lorelai) What does that mean?	-A alface está seca. -E?
--	-----------------------------

Até agora, apresentámos alguns exemplos de redução textual, obtida por vários métodos. Mas, apesar da necessidade de condensação, também há algumas situações em que a tradutora acrescenta informação, talvez com o objectivo de evitar confusões. Temos, por exemplo, uma legenda como esta:

Exemplo 56

- That would scare <u>them</u> away. - Or confuse them away.	-Isso assustava <u>as pessoas</u> . -Ou confundia-as.
---	--

Outro caso em que a tradutora acrescenta texto é o seguinte:

Exemplo 57

RORY: <u>Unh uh</u> . It's short stories. LORELAI: Ugh. This is a sickness.	- <u>Não</u> , são contos. -Isso é uma doença.
--	---

Neste caso, a tradutora optou por verbalizar a negação implícita na entoação da Rory.

E) Formas de tratamento e tradução de “You”

Para além da necessidade de redução, um caso paradigmático das dificuldades de legendagem é a tradução do pronome “You” no singular para português. Vejamos as escolhas desta tradutora, não nos esquecendo, porém, que às vezes estas decisões não dependem do tradutor.

Nos casos em que a familiaridade entre as personagens é óbvia, a tradução do “You” singular é “Tu”. É o caso entre a Lorelai e a Rory (mãe e filha).

Exemplo 58

(Lorelai) – He never flirts with any of the women, do <u>you</u> notice that?	Já <u>reparaste</u> que não se mete com mulher nenhuma?
(Rory) - He's flirted <u>with you</u> numerous times. (Lorelai) - Don't start.	-Mete-se <u>contigo</u> muitas vezes. -Não <u>comeces</u> .

Já a relação da Lorelai com a Emily (filha e mãe) e o facto de a Emily ser muito conservadora, obriga a uma outra solução em português, pois é uma relação mais distante. Assim, a Emily trata a filha e a neta por tu enquanto elas a tratam por “a mãe” ou a “avó”.

Exemplo 59

(Emily) - I'm extremely disappointed <u>in you</u> Lorelai. (Lorelai) - Hold on Mom.	-Estou muito desiludida <u>contigo</u> . - <u>Espere</u> , mãe.
--	--

Nos casos em que há uma grande diferença de estatuto entre as personagens, a escolha do modo de tratamento em português reflecte-o. Por exemplo, entre a Rory e a orientadora vocacional, Mrs. Berdinis:

Exemplo 60

(Rory) <u>You</u> approached me. (Mrs. Berdinis) And <u>you</u> almost jumped out of your skin. What does that tell <u>you</u> ?	- <u>A senhora</u> aproximou-se de mim. -E <u>assustaste-te</u> . Que <u>te</u> diz isso?
--	--

Mesmo que não haja diferença substancial de estatuto, se a relação for formal a opção não será “tu”. Aliás, o texto de partida dá-nos uma boa pista, no grau de distanciamento ou formalidade entre as personagens, mas também no facto de se tratarem por Mr., Ms. ou Miss.:

Exemplo 61

(Headmaster) - How nice. So why did <u>you</u> want to see me?	Que bom. Porque <u>quer</u> falar comigo?
(Lorelai) - Well, I wanted to talk to <u>you</u> about Rory	Queria falar <u>consigo</u> sobre a Rory

Exemplo 62

(Rory) - This is unbelievable. (Headmaster) - What was that, Miss Gilmore?	-É inacreditável. -O que <u>disse</u> , Miss Gilmore?
---	--

Quando as personagens se encontram pela primeira vez, a escolha parece depender da idade. A Rory e as colegas começaram logo a tratar-se por “Tu”:

Exemplo 63

(Francie) - <u>Your</u> name is Lori. (Rory) - Rory.	-Chamas- <u>te</u> Lory. -Rory.
(Francie) - Right, Rory.	Pois, Rory.
(Rory) - What's <u>yours</u> ? (Ivy) - Francie.	-E <u>tu</u> ? -Francie.

Quanto aos adultos, costuma começar por um tratamento mais formal antes de avançarem para o “Tu”. Também isso é reflectido nas legendas, uma vez que a Lorelai e as outras senhoras do Clube das Impulsionadoras começam por:

Exemplo 64

(Lorelai) - Sorry to interrupt.	-Desculpem a interrupção.
(Ava) - It's all right. Can we help <u>you</u> ?	-Não faz mal. Podemos <u>ajudá-la</u> ?

Exemplo 65

(Lorelai) - Huh, that's nice.	-Que querida.
(Mena) - She wasn't sure <u>you'd</u> show up.	-Não sabia se <u>a Lorelai</u> viria.

terminando o episódio desta forma:

Exemplo 66

(Lorelai) - Thank you. Let me show <u>you</u> to the room where we're all getting ready.	Obrigada. Vou levar- <u>te</u> ao quarto onde nos estamos a arranjar.
--	---

O caso da forma de tratamento entre a Lorelai e o Luke é algo complicado. No primeiro episódio da série (episódio piloto), a tradutora, interpretando o grau de intimidade entre eles, optou por usar “Tu”. No entanto, no segundo episódio, deixaram de se tratar assim, demonstrando, por isso, uma distância muito maior. Uma vez que nada se havia passado para justificar tal mudança de atitude, os espectadores devem ter achado, no mínimo estranho. Posteriormente, o tratamento por “Tu” recomeçou...

Exemplo 67

(Lorelai) - That is so typical <u>of you</u> .	-Isso é mesmo <u>teu</u> !
(Luke) - What?	-O quê?

F) Erros e falhas na legendagem

Também encontrámos alguns erros ou falhas nesta legendagem, dos quais mencionaremos apenas alguns dos mais flagrantes, uma vez que não nos propomos fazer uma análise de erros.

Começando logo pela letra da canção do genérico, detectámos um erro de tradução:

Exemplo 68

<u>Where you lead</u>	<u>Quando precisares</u>
I will follow	Eu vou logo

Este erro leva-nos a pensar que a tradutora não devia ter a letra da canção escrita na lista de diálogos, pois não é provável que não soubesse o significado da expressão original.

Como já mencionámos, a redução exigida provoca, por vezes, perda de coerência. Esta legendagem apresenta vários exemplos disso, entre os quais o que ilustramos no Exemplo 69.

Exemplo 69

(Rory) Ha! Because you know <u>that Barry Manilow is under that seat.</u>	Porque sabes <u>que é um CD do Barry Manilow.</u>
(Luke) – <u>Where's</u> Barry Manilow?	- <u>Onde</u> está o Manilow?
(Rory) - Under Mom's seat.	-Debaixo do banco dela.

A situação é a seguinte: a Lorelai e a Rory estão a falar, sentadas à mesa do café. A Rory está a acusar a mãe de esconder um CD (do Barry Manilow) debaixo do banco do condutor do carro delas. A Lorelai finge não saber de nada, mas descai-se quando a filha lhe diz que encontrou um CD dos Bay City Rollers. A situação já está bastante explicada pelas legendas anteriores – o espectador já sabe que estamos a falar de CDs de música.

Provavelmente numa tentativa de tornar a frase mais natural em português, a tradutora explicita na legenda que se trata do CD. Mas assim, a pergunta do Luke torna-se incoerente. Se ele ouvisse “Porque sabes que está lá o Barry Manilow”, a coerência teria sido mantida sem ultrapassar o limite de caracteres.

A pressão temporal para fazer a tradução costuma ser muito grande, e há casos em que falhas como esta acontecem. Também é preciso ver que quando uma legenda aparece, a anterior já desapareceu, pelo que estas falhas podem ser menos detectáveis quando se vê o filme. Na verdade, só detectámos o problema quando analisámos o texto escrito impresso, pois ao ver a legendagem não reparámos na incoerência.

No segundo exemplo, que apresentamos de seguida, ao eliminar a oração “with you and the headmaster”, a tradutora eliminou também o referente anafórico de “his desk”, tornando assim a frase da Lorelai incoerente.

Exemplo 70

I had lunch with Bitty Charleston today and she told me what happened <u>with you and the headmaster.</u>	Almocei com a Bitty Charleston e ela contou-me o que aconteceu.
What? Geez, does that woman do nothing all day but hide under <u>his desk</u> with a tape recorder?	Credo! Ela passa o dia debaixo da secretária dele com um gravador?

Outro erro encontrado foi a tradução de um falso-amigo, logo no início do episódio:

Exemplo 71

Well, that would be wrong, but sure. <u>Vermin?</u>	Isso seria errado, mas está bem. <u>Vermes?</u>
---	---

Naturalmente, “vermin” refere-se a bichos (indesejáveis – por exemplo, insectos do tipo da barata, pragas domésticas). Este caso mostra um conhecimento insuficiente da língua de partida, que é demonstrado também pelo exemplo seguinte, onde a tradutora não percebe que “called on” é um *Phrasal Verb* e, portanto, deve ser traduzido como “visitar” e não “ligar” (no sentido de “telefonar”). Ainda por cima, na cena seguinte vemos que a Lorelai não se limitou a ‘ligar’ ao Charleston – marcou uma reunião com ele.

Exemplo 72

It's time I <u>called on</u> old Schnickelfritz Charleston to tell him to stop messing with my kid's mind.	<u>Vou ligar</u> a esse idiota para ele deixar de confundir a minha filha.
--	--

A falta de conhecimento linguístico, ou uma enorme distração, são também aparentes no seguinte caso:

Exemplo 73

And we started <u>arguing about</u> our fall fundraiser.	Depois falámos da angariação de fundos do Outono.
--	---

Finalmente, aqui temos um erro de interpretação:

Exemplo 74

And we have a terrific chef who's never once hospitalized an entire function.	Temos uma chef extraordinária que nunca mandou ninguém para o hospital num evento.
---	--

Na verdade, só porque nunca mandou todos os participantes de um evento para o hospital, não quer dizer que nunca tenha mandado ninguém para o hospital num evento. Aliás, a cozinheira em questão é tão distraída (está sempre a magoar-se, já pegou fogo à cozinha...) que é bem possível que já tenha mandado alguém para o hospital – se não com uma intoxicação alimentar, pelo menos com alguma perna partida...

Por vezes, a tradutora também erra na descodificação da prosódia, nomeadamente da entoação:

Exemplo 75

You know, it's not.	Sabes que não.
---------------------	----------------

Não sabemos se a tradutora teve ou não acesso ao guião mas, neste caso, a entoação seria suficiente para não a induzir em erro. O sentido é, claramente, explicativo (Não é, sabes?).

Por vezes, a tradutora fica ‘presa’ ao original, produzindo legendas que não são das mais claras – uma falha relativamente grave em tradução para legendagem, pois implica a necessidade de um maior esforço de descodificação, por parte do espectador. É o caso de:

Exemplo 76

Rory, when we make recommendations to universities on behalf of a student,	Quando fazemos recomendações a universidades em nome dum aluno,
that student's social skills are a big part of it.	as capacidades sociais do aluno têm um grande peso.

A construção destas duas legendas, muito presa ao original, acaba por provocar dois problemas interrelacionados. Em primeiro lugar, é uma frase difícil de entender e, em segundo lugar, ocupa espaço demais.

Uma solução poderia ser:

Exemplo 77

Quando recomendamos alunos às universidades,
as suas capacidades sociais têm um grande peso.

Outro caso em que a tradutora acaba por ficar presa demais ao original, provocando falta de clareza na legenda é o seguinte:

Exemplo 78

I'd love to sit and talk to you. Can we do that?	<u>Gostava de poder falar contigo.</u> <u>Podemos fazer isso?</u>
--	--

A primeira frase da legenda dá a sensação que a orientadora vocacional não pode falar com a Rory, estando, portanto, a pedir desculpa. No entanto, quando chegamos à segunda frase, percebemos que afinal está a dizer à Rory, de uma forma muito delicada,

que quer falar com ela. Já que a tradutora se afastou da letra do original, também podia ter encontrado uma solução do tipo da que se segue:

Exemplo 79

Gostava de falar contigo. Pode ser?

Também encontramos exemplos de mudança de registo desnecessária, como no seguinte exemplo:

Exemplo 80

(Lorelai) Whoops. (Ava) Yes, it's quite a whoops, isn't it?	Pois, foi um desaire.
--	-----------------------

Finalmente, mencionaremos um caso em que a tradutora faz uma explicitação sintáctica mas escolhe a conjunção errada.

Exemplo 81

Yes, well I was wearing underwear with propellers on them if that makes you feel any better.	<u>E</u> usei roupa interior com hélices se isso te faz feliz.
--	--

A pista sobre qual o sentido da frase pode ser encontrada tanto na maneira de ser da personagem (Lorelai) como no diálogo imediatamente anterior:

Exemplo 82

I don't believe this. You look so completely different.	Nem acredito. Estás tão diferente.
Elegant, understated.	Elegante, sóbria.

Roupa interior com hélices não é elegante e sóbria. Portanto, a relação entre as duas orações tem de ser adversativa. Ou não explicitava a relação entre as duas frases, deixando que o espectador a deduzisse do contexto:

Exemplo 83

Usei roupa interior com hélices
se isso te faz feliz.

Ou usava uma conjunção adversativa:

Exemplo 84

Mas usei roupa interior com hélices
se isso te faz feliz.

5.4 – CONCLUSÕES DA ANÁLISE

Como vimos, a tradução e legendagem de um programa audiovisual implica ter atenção a vários factores que contribuem, no seu conjunto, para as características e qualidade do produto legendado.

Pela observação desta legendagem, verificamos que a tradutora deste episódio de “Tal Mãe, Tal Filha” conhece, obviamente, as normas e convenções da legendagem, ao nível de posição de legendas e limites de espaço. Também cumpre as regras relativas aos tempos de exposição, como podemos extrapolar da comparação dos tempos de 20 legendas da tradutora com os tempos apresentados pelo programa Spot 3.5 como ideais para a leitura dessas mesmas legendas (com um ritmo de leitura de 15 caracteres por segundo). Demonstra também estar ciente que o ritmo de fala deve ser recriado nas legendas, embora apresente algumas falhas de sincronia. Não nos parecem, no entanto, suficientemente graves para impedir a boa recepção do produto.

Vemos também que a tradutora conhece e aplica as estratégias de tradução necessárias para obter uma redução do texto, seja através da omissão seja através de diversas estratégias de condensação e reformulação.

Quando é necessário recorrer à omissão, os elementos preferidos são os de reduzido conteúdo semântico, o que se coaduna perfeitamente com os objectivos da tradução para legendagem – que é “contar” a história. Pensamos, no entanto, que esta legendagem podia beneficiar com a inserção de mais elementos interpessoais e algumas marcas da oralidade, como repetições e marcas de hesitação. Consideramos que a tradutora, em certas situações, é capaz de ter reduzido demasiado o caudal linguístico.

Apesar de apresentar alguns problemas a nível de tradução, incluindo alguns erros, pensamos que este produto não se distancia muito da qualidade média das traduções que nos são apresentadas na televisão. Nesse aspecto, pode ser encarado como uma legendagem minimamente aceitável, por comparação com as restantes.

CONCLUSÃO

O objectivo desta dissertação era apresentar um olhar global sobre o tema da tradução para legendagem, enquadrada no campo mais amplo da tradução audiovisual.

Era nossa convicção que a tradução para legendagem é um tipo de tradução muito especializada, pelos condicionalismos específicos a que está sujeita. Procurámos, portanto, fazer uma seriação e análise dos conhecimentos específicos que o tradutor tem possuir de modo a conseguir produzir traduções para legendagem adequadas e funcionais. Para tal, explicámos sucintamente as regras e convenções da legendagem, sublinhando o modo como condicionam a tradução, e demonstrando que o tradutor tem de ser, de facto, especialista em comunicação intercultural (para ser capaz de lidar com todos os problemas que se podem levantar quando duas culturas diferentes entram em contacto), e especialista em legendagem (para poder identificar e ultrapassar as questões de índole mais técnica que surgem no decorrer do trabalho).

Pensamos ter conseguido explicar que o produto audiovisual, pela sua característica multissemiótica, pode ser abordado a partir de muitas perspectivas e disciplinas, não se podendo dizer, *a priori*, que uma é mais adequada do que as outras. Não quisemos deixar de sublinhar a importância de estarmos conscientes, quando analisamos um produto audiovisual, das relações que se estabelecem entre todos os códigos semióticos que o compõem para a criação de significado. Se separarmos completamente um dos códigos (se estudarmos isoladamente o código linguístico sem considerarmos a influência da imagem, por exemplo) corremos o risco de não conseguir chegar a conclusões válidas, pois cada um dos códigos do produto só adquire o seu sentido completo na conjugação com todos os outros.

No decorrer deste trabalho, chegámos à conclusão que ainda há falta de estudos nesta área. Na verdade, apesar de ser um campo de estudo em franco desenvolvimento a nível mundial, ainda há muitas vias de investigação em aberto. E, se isto é verdade a nível mundial, é ainda mais notório a nível nacional.

Em nossa opinião, em primeiro lugar, seria necessário realizar um estudo empírico, a nível nacional, para descobrir realmente as preferências e necessidades do público português quanto à legendagem, estudando a recepção do produto legendado pelo público em geral. Isto implicaria fazer um estudo, ou vários, sobre o modo como as pessoas ‘entendem’ um programa legendado e tentar descobrir se aspectos como o género do filme, o ritmo de fala e o ritmo da acção, entre outros, interferem na recepção. Também

seria interessante ver que programas despertam interesse a que tipo de público e quais as preferências reais em termos de legendagem. Até agora, os estudos realizados parecem prender-se mais com a legendagem para surdos (a este respeito, ver Neves, 2006), mas cremos que uma abordagem da legendagem para outros grupos de pessoas não seria descabida. As descobertas que se fizessem nesses estudos empíricos poderiam formar as bases de (novas) recomendações a nível de tempos de exposição ou de grau de redução textual, por exemplo, a serem implementadas na prática, de modo a promover algum grau de normalização. O que nos parece fazer falta, actualmente, são dados científicos que justifiquem as recomendações sem margem para dúvidas, pois a forma de legendar em Portugal parece basear-se (pelo menos até certo ponto) em intuições e no hábito, por um lado, e em dados sobre outros países/outras pares linguísticos e públicos com uma experiência cultural diferente da nossa, por outro.

Ora, o problema das intuições é que são subjectivas e muito difíceis de estudar cientificamente; o problema do hábito é que, com a grande evolução técnica dos últimos anos e o aumento progressivo da exposição das pessoas a material legendado (e audiovisual de um modo geral, como nos ecrãs dos telemóveis, por exemplo), grande parte das convenções que se cumpriam e faziam sentido há, digamos, 20 anos, já não parecem fazer sentido hoje em dia. Um estudo diacrónico da legendagem poderia deitar luz sobre algumas das mudanças que se operaram a nível, por exemplo, de registo: haverá agora mais ‘palavrões’ nas legendas do que havia há 20 anos? Como se trata agora o pronome “You” singular? Haverá diferenças? E o que poderão essas diferenças indicar a nível de evolução de normas sociais, que se reflectem, naturalmente, na tradução? Também se poderia analisar o tempo de exposição das legendas (com as consequentes alterações a nível de ritmo de leitura, número de legendas e redução textual), pois é um dos parâmetros que os profissionais sentem ter mudado. Mudou realmente? E porquê?

Outra via de investigação a seguir, esta mais ligada à transferência linguística que se opera durante a tradução, seria, em nossa opinião, um estudo da influência da LP na estrutura sintáctico-semântica da legenda da LC. À primeira vista, parece-nos haver uma diferença entre as legendas de um produto audiovisual originalmente em língua inglesa e um em língua francesa, por exemplo. Um estudo comparativo das traduções e legendagens para português de produtos originalmente em inglês, francês ou alemão, por exemplo, não nos parece descabido. Naturalmente, a escolha dos *corpora* teria de ser muito cuidadosa, implicando, provavelmente, que se estudassem *corpora* comparáveis, mas consideramos que seria possível chegar a conclusões interessantes a esse respeito.

Uma outra via de investigação que, a nós, nos parece muito promissora é a de todos os aspectos linguísticos e traductológicos que se podem estudar nos outros tipos de tradução, mas abordados segundo uma perspectiva que leve em consideração a especificidade da Tradução Audiovisual e do produto audiovisual legendado.

BIBLIOGRAFIA

Asensio, Roberto Mayoral (1993): “La traducción cinematográfica: el subtitulado”, <i>Sendebarr</i> , 4: 45-68 (citado em Cintas, 2003)
Bussmann, Hadumod (1996): <i>Routledge Dictionary of Language and Linguistics</i> , traduzido e editado por Gregory Trauth & Kerstin Kassasi, London: Routledge
Campbell, Stuart (1998): <i>Translation into the Second Language</i> , London: Longman
Capelle, M. J. et al. (eds.) (1987): <i>Retour à la traduction</i> , Paris: Hachette (citado em Cintas, 2003)
Catford, J. C. (1965/2000) <i>A Linguistic Theory of Translation</i> , London: Osford University Press (1965) (citado em Jeremy Munday, 2001)
Cerón, Clara (2001): “Punctuating subtitles: typographical conventions and their evolution”, in Yves Gambier & Henrik Gottlieb (eds.) (2001), pp.173-177
Chaume, Frederic & Rosa Agost (eds.) (2001): <i>La Traducció en los Medios Audiovisuales</i> , Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I
Cintas, Jorge Díaz (2001): <i>La Traducción Audiovisual – El Subtitulado</i> , Salamanca: Ediciones Almar
Cintas, Jorge Díaz (2001a): “Los Estudios sobre Traducción y la traducción fílmica”, in Duro, Miguel (Coord.) (2001), pp. 91-102
Cintas, Jorge Díaz (2003): <i>Teoría y Práctica de la Subtitulación - Inglés/Español</i> , Barcelona: Editorial Ariel
Correia, Renato (1989b): “The Translator and Contemporary Theories of Translation”, in: <i>TextContext</i> 4 S., 60-71
De Linde, Zoé & Neil Kay (1999): <i>The Semiotics of Subtitling</i> , St. Jerome Publishing
Duro, Miguel (Coord.) (2001): <i>La Traducción para el Doblaje y la Subtitulación</i> , Madrid: Ediciones Cátedra (grupo Anaya, S. A.)
Dutter, Anne & Geroges Dutter (1987): “L’œil écoute”, in M. J. Capelle et al. (eds.) (1987), pp. 95-98 (citado em Cintas, 2003)
Fawcett, Peter (1997): <i>Translation and Language: Linguistic Theories Explained</i> , Manchester: St. Jerome Publishing
Gambier, Yves (1994): “Audio-visual communication: typological detour”, in Cay Dollerup & Annette Lindegaard (eds.) <i>Teaching Translation and Interpreting 2</i> , Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp.275-283 (citado em Cintas, 2001)
Gambier, Yves (2001): “Les traducteurs face aux écrans: une élite d’experts”, in Frederic Chaume & Rosa Agost (eds.), pp. 91-114
Gambier, Yves (guest editor) (2003): <i>Screen Translation, Special Issue</i> , The Translator – Studies in Intercultural Communication, Manchester: St. Jerome Publishing
Gambier, Yves & Henrik Gottlieb (eds.) (2001): <i>(Multi) Media Translation – Concepts, Practices, And Research</i> , Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
Gel, Joan Fontcuberta I (2001): “La traducción en el doblaje o el eslabón perdido”, in Miguel Duro (Coord.) (2001), pp. 299-213
Gentzler, Edwin (1993): <i>Contemporary Translation Theories</i> , London & New York: Routledge

Guinot, Laura Santamaria (2001): <i>Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions socials</i> , Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis doctoral (citado em Cintas, 2003)
Halliday, M. A. K. & Ruqaiya Hasan (1976): <i>Cohesion in English</i> , London: Longman (citado em Mateus, Maria Helena Mira, Ana Maria Brito, Inês Duarte & Isabel Hub Faria, 2003)
Hatim, Basil & Ian Mason (1993): <i>Discourse and the Translator</i> , London and New York: Longman
Holz-Mänttari, J. (1984): <i>Translatorisches Handeln: Theorie und Methode</i> , Helsinki : Suomalainen Tiedekatemia (citado em Jeremy Munday, 2001)
Holz-Mänttari, Justa & Christiane Nord (eds.): <i>Traducere Navem: Festschrift für Katharina Reiss zum 70 Geburtstag</i> , Tampere: Universitätsbibliothek Tampere
House, Juliane (1977) : <i>A Model for Translation Quality Assessment</i> , Second Edition, Tübingen: Narr, 1981 (citado em Christiane Nord, 1997)
Ivarsson, Jan e Mary Carroll (1998): <i>Subtitling</i> , Simrishamm: TransEdit HB
Jakobson, R. (1959/2000): “On linguistic aspects of translation”, in L. Venuti (ed.) (2000), pp. 113-18 (citado em Jeremy Munday, 2001)
Ladmiral, J.-R. (1979): <i>Traduzir: Teoremas para a Tradução</i> , (Trad. de Cascais Franco), Lisboa: Publicações Europa-América
Ladmiral, Jean-René (1993): “Sourciers et ciblistes”, in Justa Holz-Mänttari & Christiane Nord (eds.) (1993)
Leuven-Zwart, K. M. van (1989): “Translation and original: Similarities and dissimilarities, I”, <i>Target</i> 1.2: 151-81 (citado em Jeremy Munday, 2001)
<i>Libro de estilo El País</i> (1996), Madrid: Ediciones El País (citado em Cintas, 2003)
Mason, Ian (2001): “Coherence in subtitling: the negotiation of face”, in Frederic Chaume e Rosa Agost (eds.) (2001), pp. 19-31
Mateus, Maria Helena Mira, Ana Maria Brito, Inês Duarte & Isabel Hub Faria (2003): <i>Gramática da Língua Portuguesa</i> , Lisboa: Editorial Caminho, SA
Montén, Riccard (1975): <i>Normalhörandes, horselskadades och dövas krav på exponeringstid av tv-text</i> (Hearing, hearing impaired and the deaf: Their demands on exposure time of TV text), SR/PUB 11/75, Stockholm: Sveriges Radio (citado em Ivarsson e Carroll, 1998)
Munday, Jeremy (2001): <i>Introducing Translation Studies – Theories and applications</i> , London & New York: Routledge
Neves, Josélia (2004): “Language awareness through training in subtitling”, in Pilar Orero (ed.) (2004), pp.127-140
Newmark, Peter (1981): <i>Approaches to Translation</i> , Oxford: Pergamon Press
Newmark, Peter (1988): <i>A Textbook on Translation</i> , New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo: Prentice-Hall International (citado em Cintas 2003)
Newmark, Peter (1997): “Translation Theory and the Theory of Translation”, in: Gerd Wotjak & Heide Schmidt (eds) (1997)
Nida. E. A (1964): <i>Toward a Science of Translating</i> , Leiden: E. J. Brill (citado em Jeremy Munday, 2001)
Nord, Christiane (1988/91) <i>Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis</i> , Amsterdam: Rodopi (citado em Jeremy Munday, 2001)
Nord, Christiane (1997): <i>Translating as a Purposeful Activity, Functionalist Approaches explained</i> , Manchester: St. Jerome Publishing

Orero, Pilar (ed.) (2004): <i>Topics in Audiovisual Translation</i> , Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
Owens, Rachel (ed.) (1996): <i>The Translator's Handbook</i> , 3 rd Ed., London: ASLIB – The Association for Information Management
Poyatos, Fernando (ed.) (1997): <i>Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media</i> , Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing (citado em Cintas, 2001)
Qvale, Per (2003): <i>From St Jerome to Hypertext – Translation in Theory and Practice</i> , Manchester: St. Jerome Publishing
Rabadán, Rosa (1991): <i>Equivalencia e traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español</i> . Zamora: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones (citado em Cintas, 2003)
Remael, Aline (2001): “Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation”, in Yves Gambier & Henrik Gottlieb (eds.) (2001), pp. 13-22
Remael, Aline (2004): “A place for film dialogue analysis in subtitling courses”, in Pilar Orero (ed.) (2004), pp. 103-126
Reiss, Katharina (1971/2000): <i>Translation Criticism - The Potentials & Limitations</i> , traduzido por Erroll F. Rhodes (2000), Manchester: St. Jerome Publishing
Reiss, Katharina & H. J. Vermeer (1984): <i>Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie</i> , Tübingen: Niemeyer (citado em Jeremy Munday, 2001)
Roig, Xosé Castro (2001): “El traductor de películas”, in Miguel Duro (Coord.) (2001), pp. 267-287
Rosa, Alexandra Assis (2001): “Features of Oral and Written Communication in Subtitling”, in Yves Gambier & Henrik Gottlieb (eds.) (2001) pp. 213-221
Rowe, T. C. (1960): “The English Dubbing Text”, <i>Babel</i> , 6(3): 116-120 (citado em Cintas, 2003)
Sánchez, Diana (2004): “Subtitling methods and team-translation”, in Pilar Orero (ed.) (2004), pp. 9-17
Shveitser, Aleksandr D. (1987): <i>Übersetzung und Linguistik</i> , Berlin: Akademie; título original <i>Perevod i Linvistika</i> (1973) (citado em Peter Fawcett, 1997)
Toury, Gideon (1995): <i>Descriptive Translation Studies and Beyond</i> , Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
Varela, Frederic Chaume (2001): “La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”, in Frederic Chaume e Rosa Agost (eds.) (2001), pp. 77-88
Vázquez-Ayora, Gerardo (1977): <i>Introducción a la traductología</i> , Washington, D.C.: Georgetown University Press (citado em Cintas, 2003)
Venuti, Lawrence (1995): <i>The Translator's Invisibility: A History of Translation</i> , London & New York: Routledge
Venuti, Lawrence (ed.) (2000): <i>The Translation Studies Reader</i> , London & New York: Routledge (citado em Jeremy Munday, 2001)
Vermeer, Hans J. (1987): “What does it mean to translate?” <i>Indian Journal of Applied Linguistics</i> 13 (2): 25-33
Vermeer, Hans J. (1989/2000): “Skopos and commission in translational action”, in L. Venuti (ed.) (2000), pp. 221-232 (citado em Jeremy Munday, 2001)
Vinay, Jean-Paul & Jean Darbernet (1958): <i>Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction</i> , Paris: Didier (citado em Jeremy Munday, 2001)

Wilss, Wolfram (1977): <i>Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden</i> , Tübingen: Narr; Tradução inglesa (1982): <i>Translation Science. Problems and Methods</i> , Tübingen: Narr (citado em Christiane Nord, 1991)
Wotjak, Gerd & Heide Schmidt (eds) (1997): <i>Modelle der Translation / Models of Translation – Festschrift für Albrecht Neubert</i> , Frankfurt & Main: Vervuert Verlag (citado em
Yvane, Jean (1995): “Babel: un soutien actif aux transferts linguistiques”, <i>Translatio, Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter XIV</i> (3-4), pp. 451-460.
Zabalbeascoa, Patrick (1997): “Dubbing and the nonverbal dimension of translation”, in Fernando Poyatos (ed.) (1997), pp. 327-342 (citado em Cintas, 2001)

Recursos Eletrônicos

Fraser, Janet (2000): “Can’t You Just Translate?”: Summary of First ‘Theory Meets Practice’ Lecture, Luxembourg, 30 April 1999 [online], in <i>Translation Theory and Practice – Seminars</i> . Service de Traduction, Commission des CE/Luxembourg et Bruxelles, 13-14/04/2000 < http://europa.eu.int/comm/translation/theory/fraser.htm > [Consulta: Julho de 2002] (Nota: este artigo já não se encontra acessível)
Gambier, Yves (2000): “Les Défis de la Formation: Attentes et Réalités” [online] in <i>Translation Theory and Practice – Seminars</i> . Service de Traduction, Commission des CE/Luxembourg et Bruxelles, 13-14/04/2000 < http://europa.eu.int/comm/translation/theory/gambier.htm > [Consulta: Julho de 2002] (Nota: este artigo já não se encontra acessível)
Gouadec, Daniel (1999): “Notes on Translator Training (replies to a questionnaire)” [online], in Intercultural Studies Group (2000): <i>Innovation in Translator and Interpreter Training (ITIT) – An On-line Symposium, 17-25 January 2000</i> . Tarragona, Espanha: ISG 2000 < http://www.tinet.org/~apym/symp/gouadec.html > [Consulta: Setembro de 2006]
Intercultural Studies Group (2000): <i>Innovation in Translator and Interpreter Training (ITIT) – An On-line Symposium, 17-25 January 2000</i> , Tarragona, Espanha: ISG 2000. < http://www.tinet.org/~apym/symp/questions.html > [Consulta: Setembro de 2006]
Internet Movie Data Base Inc.(2006): “Gilmore Girls” (2000) [TV-Series 2000-????] [online] in < http://www.imdb/title/tt0238784 > [Consulta: Setembro 2006]
Kiraly, Donald (1999): “From Teacher-Centered to Learning-Centered Classrooms in Translator Education: Control, Chaos or Collaboration?” [online], in Intercultural Studies Group (2000): <i>Innovation in Translator and Interpreter Training (ITIT) – An On-line Symposium, 17-25 January 2000</i> . Tarragona, Espanha: ISG 2000. < http://www.tinet.org/~apym/symp/kiraly.html > [Consulta: Setembro de 2006]

<p>Mayoral, Roberto (1999): “Notes on Translator Training (replies to a questionnaire)” [online], in Intercultural Studies Group (2000): <i>Innovation in Translator and Interpreter Training (ITIT) – An On-line Symposium, 17-25 January 2000</i>. Tarragona, Espanha: ISG 2000. <http://www.tinet.org/~apym/symp/mayoral.html> [Consulta: Setembro de 2006]</p>
<p>Mossop, Brian (1999): “What Should Be Taught at Translation School?” [online], in Intercultural Studies Group (2000): <i>Innovation in Translator and Interpreter Training (ITIT) – An On-line Symposium, 17-25 January 2000</i>. Tarragona, Espanha: ISG 2000. <http://www.tinet.org/~apym/symp/mossop.html> [Consulta: Setembro de 2006]</p>
<p>Neves, Josélia (2006): “Audição Pública sobre o acesso de pessoas com necessidades especiais às emissões de televisão em Portugal” [online] <www.acesso.unic.pcm.gov.pt/tv/apresentação_joselia140206.ppt> [Consulta: Outubro de 2006]</p>
<p>Nord, Christiane (1999): “Translating as a Text-Production Activity” [online], in Intercultural Studies Group (2000): <i>Innovation in Translator and Interpreter Training (ITIT) – An On-line Symposium, 17-25 January 2000</i>. Tarragona, Espanha: ISG 2000. <http://www.tinet.org/~apym/symp/nord.html> [Consulta: Setembro de 2006]</p>
<p>Pym, Anthony (2000): “Training Translators and European Unification: A Model of the Market, Version 2.1” [online] in <i>Translation Theory and Practice – Seminars</i>. Service de Traduction, Commission des CE/Luxembourg et Bruxelles, 13-14/04/2000 <http://europa.eu.int/comm/translation/theory/pym.htm> [Consulta: Julho de 2002] (Nota: este artigo já não se encontra acessível)</p>
<p>Spot Software (2006) [online] <http://www.Spotsoftware.nl> [Consulta: Setembro 2006]</p>
<p>Twiz TV.Com (2006): “Gilmore Girls” [online] <http://www.twiztv.com/scripts/gilmoregirls/> [Consulta: Setembro 2006]</p>
<p>Wikipedia, The free encyclopedia: “Fox Life” [online] <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fox_Life> [Consulta: Setembro 2006]</p>
<p>Wikipedia, The free encyclopedia: “Gilmore Girls” [online] <http://en.wikipedia.org/wiki/Gilmore_Girls> [Consulta: Setembro 2006]</p>

Material Audiovisual

Gilmore Girls, Série 2, Episódio 7: “Like Mother, Like Daughter” (2001), Escrito por Joan Binder Weiss e Realizado por Dennis Erdman, versão legendada por Sara Morna Gonçalves e emitida no canal Fox Life Portugal, em Julho de 2006.

Anexos

**Lista de diálogos e respectivas legendas do episódio “Like Mother, Like Daughter” (Eps. 7, série II) da série americana “Gilmore Girls”
(emitida no canal Fox Life Portugal com o título: “Tal Mãe, Tal Filha”)**

"Gilmore Girls" Série II; Eps. 07 Lista de Diálogos	"Tal Mãe, Tal Filha" Legendagem Fox Life
LORELAI: Wow, busy today. Has Luke been advertising or something?	Isto hoje está animado. O Luke tem feito publicidade?
RORY: He gets good word-of-mouth.	As pessoas dizem bem do café.
LORELAI: Well, we have to start spreading bad word-of-mouth so we can always have a table.	Temos de dizer mal disto para termos sempre uma mesa.
RORY: Well, that would be wrong, but sure. Vermin?	Isso seria errado, mas está bem. Vermes?
LORELAI: Or no potable water. RORY: Or no potable vermin.	-Sem água potável. -Ou sem vermes potáveis.
LORELAI: That would scare them away. RORY: Or confuse them away.	-Isso assustava as pessoas. -Ou confundia-as.
-----	-Já ninguém usa isso. -Pois é.
LORELAI: It's so weird to see him talking like that. RORY: Like what?	-É estranho vê-lo falar assim. -Como?
LORELAI: Just all friendly.	Todo amistoso.
He's usually only good for a quick couple of gruff monosyllables, and then he's off.	Costuma dizer uns monossílabos e depois vai-se embora.
RORY: He is the master of the monosyllable.	É o mestre dos monossílabos.
LORELAI: He never flirts with any of the women, do you notice that?	Já reparaste que não se mete com mulher nenhuma?
RORY: He's flirted with you numerous times. LORELAI: Don't start.	-Mete-se contigo muitas vezes. -Não comeces.
RORY: Hey, flirt with him now, we need coffee.	Mete-te com ele. Precisamos de café.
LORELAI: Oh Luke, we're just dying for some refreshments.	Luke, estamos a morrer por algo para beber.
LUKE: Keep your pants on. LORELAI: Hmm. He can turn it off and turn it on so fast.	-Tem lá calma, sim? -Ele muda tão depressa.
RORY: Hey, I found a CD under the front seat of our car. Did you lose one?	Encontrei um CD debaixo do banco do carro. Perdeste algum?
LORELAI: Not that I know of, but I'm kind of sloppy with them.	Acho que não, mas sou desmazelada com eles.
RORY: So, you didn't hide it? LORELAI: Why would I hide a CD?	-Então não o escondeste? -Porque esconderia um CD?
RORY: I don't know. Bay City Rollers?	Não sei. Bay City Rollers?
LORELAI: It's not a Bay City Rollers CD. RORY: How do you know?	-O CD não é deles. -Como é que sabes?
LORELAI: Because I know what's not hidden under that seat.	Sei o que não está debaixo do banco.
RORY: Ha! Because you know that Barry Manilow is under that seat.	Porque sabes que é um CD do Barry Manilow.
LUKE: Where's Barry Manilow? RORY: Under Mom's seat.	-Onde está o Manilow? -Debaixo do banco dela.

LORELAI: All right, I confess, I was hiding Barry Manilow. RORY: You confess!	-Confesso. Estava a escondê-lo. -Sempre confessas!
LORELAI: But he was very big when I was very small and it's the live version where he does a medley of all the commercial jingles he's written.	Mas ele era importante quando eu era miúda e é a versão ao vivo em que faz um medley dos jingles comerciais que escreveu.
RORY: Don't worry. Everyone's allowed a guilty pleasure now and again.	Todos têm direito a um prazer culpado.
LORELAI: Hm, very diplomatic from the girl who had the Bryan Adams poster above her bed for two years.	Muito diplomático vindo de quem teve um póster do Bryan Adams por cima da cama durante dois anos.
RORY: Fink. LORELAI: Do you have a guilty pleasure Luke?	-Chiba! -Tens um prazer culpado?
LUKE: Nah. LORELAI: Are you into music?	-Não. -Gostas de música?
LUKE: Sure.	Claro.
LORELAI: Monosyllabic man strikes again. RORY: We'll have two muffins please.	-Os monossílabos atacam de novo. -Dois muffins, por favor.
LUKE: You got it. [walks away]	Claro.
LORELAI: Do you think he's dated anyone since Rachel?	Achas que andou com alguém desde a Rachel?
RORY: I don't know.	Não sei.
Where would he meet anyone? He's either here or in his apartment.	Onde ia conhecer alguém? Esta sempre aqui ou em casa.
LORELAI: Maybe he has a secret life. Maybe he's got a little chippy stowed away in Mount Pilot.	Se calhar tem uma vida secreta. Pode ter uma galdéria escondida.
RORY: Well, we'll know eventually. LORELAI: I say he's a bachelor for life.	-Havemos de saber. -Vai ficar solteiro para sempre.
RORY: I say there's someone for everyone. [starts laughing]	Há uma pessoa para toda a gente.
LORELAI: What? RORY: Uhh, Barry Manilow.	-O que foi? -Barry Manilow.
LORELAI: Ugh, stop. RORY: [sings] Looks like we made it...	-Pára. -"Parece que conseguimos..."
LORELAI: Oh yeah? Spice Girls. RORY: Duran Duran.	-Sim? Spice Girls. -Duran Duran.
LORELAI: Dido. RORY: Olivia Newton John.	-Dido. -Olivia Newton-John.
LORELAI: The Macarena. You and Lane for hours and hours, for weeks on end.	A Macarena. Tu e a Lane durante horas e horas, semanas a fio.
RORY: Hey, we were mocking. You can't mock the mocking.	Estávamos a gozar. Não podes gozar com o gozo.
LORELAI: All right. It's getting ugly. Let's stop.	Isto está a ficar feio. Vamos parar.
RORY: Let's be friends again. LORELAI: All right.	-Vamos ser amigas de novo. -Está bem.

LORELAI: Stop it.	Pára!
GILMORE GIRLS	MÃE E FILHA
If you're out on the road	Se estás longe
Feeling lonely and so cold	Se te sentes só e tens frio
All you have to do is call my name	Chama pelo meu nome
And I'll be there on the next train	E apanho o próximo comboio
Where you lead	Quando precisares
I will follow	Eu vou logo
Anywhere that you want me to	Ter contigo onde quiseres
If you need	Se precisares
you need me to be with you	Que vá ter contigo
I will follow	Eu vou logo
Where you lead	Quando precisares
I will follow	Eu vou logo
Anywhere that you want me to	Ter contigo onde quiseres
If you need	Se precisares
You need me to be with you	Que vá ter contigo
I will follow	Eu vou logo
Where you lead	-----
RORY: What?	-O que foi?
LORELAI: The car won't start.	-O carro não pega.
RORY: What happened?	-O que é que aconteceu?
LORELAI: I don't know. It's just dead.	-Não sei. Não pega.
I turned the key and it makes a horrible sound.	Faz um som horrível ao rodar a chave.
RORY: What kind of sound?	-Que tipo de som?
LORELAI: Like rrrar, rrrar, rrrar.	-Do tipo...
You know, but less feminine.	-Mas menos feminino.
RORY: That's the battery.	-É a bateria.
LORELAI: Well, what did I ever do to make the battery mad?	O que fiz para a bateria ficar assim?
RORY: Let's see. You've kept the radio on all night, killing the battery.	Vamos ver. O rádio fica ligado a noite toda, dando cabo da bateria,
You've kept the lights on all night, killing the battery.	as luzes ficam ligadas, dando cabo da bateria,
You've kept the door open, which keeps the ceiling light on, all night, killing the battery.	a porta fica aberta e a luz acesa, dando cabo da bateria.
LORELAI: Okay, well then I've done multiple things to make the battery mad.	Pronto, fiz várias coisas para a bateria ficar assim.
RORY: You gonna walk?	-Vais a pé?
LORELAI: I'm wearing heels.	-Estou com saltos altos.
RORY: Change your shoes.	-Muda de sapatos.
LORELAI: I'd have to change my outfit.	-Tinha de mudar de roupa.
RORY: Change your outfit.	-Muda de roupa.
LORELAI: I'd have to walk upstairs.	-Tinha de ir até lá acima.
RORY: Suddenly I'm living with Zsa Zsa Gabor.	-Vivo com a Zsa Zsa Gabor.
LORELAI: I'm gonna call Michel.	-Vou ligar ao Michel.
RORY: This thing is too small.	Isto é muito pequeno.

MICHEL: Independence Inn. LORELAI: Hold on Michel.	-Independence Inn. -Espera, Michel.
That backpack is not too small. RORY: It's minuscule.	-A mochila não é pequena. -É minúscula.
LORELAI: Just take your schoolbooks and leave some of the other books.	Leva os livros da escola e deixa os outros.
RORY: I need all of my other books. LORELAI: You don't need all of these.	-Preciso dos outros livros. -Não precisas disto tudo.
RORY: I think I do. LORELAI: Edna St. Vincent Millay?	-Acho que preciso. -Edna St. Vincent Millay?
RORY: That's my bus book. LORELAI: Uh huh. What's the Faulkner?	-É para ler no autocarro. -E o Faulkner?
RORY: My other bus book. LORELAI: So just take one bus book.	-Também. -Leva só um.
RORY: No, the Millay is a biography, and sometimes if I'm on the bus and I pull out a biography	O da Millay é uma biografia. Às vezes pego nela no autocarro
and I think to myself, 'Well, I don't really feel like reading about a person's life right now' then I'll switch to the novel,	e penso que não me apetece ler uma biografia e pego no romance.
and then sometimes if I'm not into the novel, I'll switch back.	E, se não me apetecer ler o romance, mudo para a biografia.
LORELAI: Hmm. Still there Michel? RORY: Yes, I. . .	-Ainda aí estás, Michel? -Sim, eu...
LORELAI: Hold on. What is the Gore Vidal? RORY: Oh, that's my lunch book.	-Espera. E o do Gore Vidal? -É para o almoço.
LORELAI: Uh huh. So lose the Vidal or the Faulkner. You don't need two novels.	Deixa o Vidal ou o Faulkner. Não precisas de dois romances.
RORY: Vidal's essays.	O do Vidal são ensaios.
LORELAI: Uh huh. But the Eudora Welty's not essays or a biography.	O da Eudora Welty não é um ensaio nem uma biografia.
RORY: Right. LORELAI: So it's another novel, lose it!	-Pois não. -É outro romance. Deixa-o.
RORY: Unh uh. It's short stories. LORELAI: Ugh. This is a sickness.	-Não, são contos. -Isso é uma doença.
Michel. MICHEL: I am growing very old.	-Michel. -Estou a envelhecer.
LORELAI: Come pick me up? MICHEL: I am already here.	-Vem buscar-me. -Já estou aqui.
LORELAI: Put Carol on the desk and come pick me up. MICHEL: I am not speaking to Carol.	-Deixa a Carol aí e vem buscar-me. -Não falo com ela.
She ate my low-fat cheese. LORELAI: Michel, come pick me up and I will buy you some cheese.	-Comeu o meu queijo magro. -Vem buscar-me e compro-te queijo.
MICHEL: Low-fat cheese. LORELAI: Low-fat cheese.	-Queijo magro. -Queijo magro.
MICHEL: Low-fat American cheese. LORELAI: Low-fat American cheese.	-Queijo magro americano. -Queijo magro americano.
MICHEL: And a meringue cookie. LORELAI: Just get over here.	-E um biscoito de merengue. -Vem para cá.

MICHEL: Fine.	Tudo bem.
RORY: Ha! I made it all fit.	Pronto. Coubaram todos.
Edna, Bill, Gore and Eudora, all safe and sound.	Edna, Bill, Gore e Eudora. Todos a salvo cá dentro.
LORELAI: Cool. That's your French book. RORY: Hmm?	Porreiro. Está ali o teu livro de francês.
Oh, I know. I'm carrying my French book.	Eu sei. Vou levar o livro de francês na mão.
LORELAI: Mm hmm. You so thought that French book was already in there. RORY: I did not.	-Julgavas que estava na mochila. -Não julgava nada.
LORELAI: You have a problem. RORY: No I don't.	-Tens um problema. -Não tenho nada.
LORELAI: You're gonna tip over from the weight of that backpack.	Vais cair para trás com o peso da mochila.
RORY: No I'm not. LORELAI: I'm gonna have to buy you a forklift.	-Não vou nada. -Tenho de comprar uma empilhadora.
Bye.	Adeus!
Shut out, pimpled and angry	Marginalizado Com burbulhas e zangado
I quietly tied all my guts into knots	Consegui, calmamente, Dar um nó nas minhas entranhas
Gave up on trying to make them	Desisti...
MRS. VERDINAS: I startled you. I didn't mean to. RORY: That's okay. I'm easily startled.	Assustei-te. Desculpa. Não faz mal. Eu assusto-me facilmente.
MRS. VERDINAS: I'm Mrs. Verdinas, the guidance counselor.	Eu sou Mrs. Berdinis, a orientadora vocacional.
Your name's Rory, isn't it? Rory Gilmore?	És a Rory, não és? Rory Gilmore?
RORY: Yes. Hello.	Sou. Olá.
MRS. VERDINAS: Hello.	Olá.
I'd love to sit and talk to you. Can we do that?	Gostava de poder falar contigo. Podemos fazer isso?
RORY: Sure. Anytime. MRS. VERDINAS: How about after you finish your lunch?	-Claro. Quando quiser. -Que tal depois do almoço?
RORY: Oh, that soon? MRS. VERDINAS: I think soon would be good.	-Assim tão depressa? -Depressa era bom.
RORY: Okay, what's this about? MRS. VERDINAS: We'll talk about it then.	-Está bem. É sobre quê? -Falamos depois.
RORY: Not even a hint? MRS. VERDINAS: See you in a little bit.	-Nem uma pista? -Falamos daqui a pouco.
RORY: Right. Right.	Pois. Pois.
MRS. VERDINAS: Come in.	Entre.
Hello Rory, have a seat.	Olá, Rory. Senta-te.
RORY: Thank you.	Obrigada.
MRS. VERDINAS: So don't worry about being late for your next class. I'll write you a note if you are.	Não faz mal se chegares atrasada. Escrevo-te uma justificação.

RORY: Okay.	Está bem.
MRS. VERDINAS: I know from your record you're a stickler for punctuality.	Sei que és uma defensora da pontualidade.
RORY: I am a stickler, yes. I only slipped one time last year.	Pois sou. Só no ano passado é que me atrasei uma vez.
I hit a deer. Actually, he hit me. Or she did.	Bati num veado. Ou antes, ele é que me bateu. Ou ela.
Or not me, my car. But, um, then he or she ran away,	Não em mim, no meu carro. Mas depois ele, ou ela, fugiu.
and I think it turned out okay.	E acho que ficou tudo bem.
I didn't see it again, so I can't definitively say	Não voltei a vê-lo, portanto não posso ter a certeza,
but I did look for him or her.	mas procurei-o. Ou procurei-a.
It's a big story for me, I'm surprised I don't tell it better.	Para mim é uma grande história. Não sei como não a conto melhor.
MRS. VERDINAS: Why don't we get to the reason I asked you here?	Passemos à razão por que te chamei aqui.
RORY: Okay.	Está bem.
MRS. VERDINAS: Headmaster Charleston brought you to my attention a few weeks ago.	O reitor Charleston falou-me de ti há umas semanas.
He's worried, and after observing you a bit, I'm worried too.	Está preocupado e, depois de te observar, eu também estou.
RORY: You've been observing me?	Têm-me observado?
MRS. VERDINAS: We've been concerned about your social behavior here at school.	Estamos preocupados com o teu comportamento social na escola.
RORY: What about it?	-O que é que tem?
MRS. VERDINAS: You don't seem to interact much with the other students.	-Não interages com os outros.
RORY: I do sometimes. In class, all the time.	Às vezes, interajo. E nas aulas é sempre.
MRS. VERDINAS: But rarely outside of class. At lunch, you're always by yourself.	Mas fora das aulas é raro. Estás sempre sozinha ao almoço.
RORY: That's when I catch up on my reading.	-É quando ponho a leitura em dia.
MRS. VERDINAS: And that walkman, it makes you very unapproachable.	-E pões o Walkman ainda é pior.
RORY: You approached me.	-A senhora aproximou-se de mim.
MRS. VERDINAS: And you almost jumped out of your skin. What does that tell you?	-E assustaste-te. Que te diz isso?
RORY: That I'm jumpy. On the Fourth of July, forget it, I'm a wreck.	Que sou assustadiça. No 4 de Julho fico sempre uma pilha de nervos.
And when the Stars Hollow orchestra begins to play in the gazebo,	E quando a orquestra de Stars Hollow toca no coreto,
the guy banging the cymbals, I'm. . . it drives me nuts.	o tipo dos címbalos dá comigo em doida.
MRS. VERDINAS: Denying a problem doesn't solve a problem, Rory.	Ignorar um problema não o resolve, Rory.
Unless something changes, this could affect your future.	A menos que algo mude, isto pode afectar-te o futuro.

RORY: But I don't understand. I get good grades, isn't that enough?	Não percebo. Tenho boas notas. Isso não chega?
MRS. VERDINAS: You know, it's not.	Sabes que não.
Rory, when we make recommendations to universities on behalf of a student,	Quando fazemos recomendações a universidades em nome dum aluno,
that student's social skills are a big part of it.	as capacidades sociais do aluno têm um grande peso.
Now, I assume you want to go to a university?	Depreendo que queiras ir para uma universidade.
RORY: Absolutely.	-Claro que quero.
MRS. VERDINAS: Well, universities do not look kindly on loners.	-Eles não gostam de solitários.
RORY: But I'm not a loner.	-Eu não sou uma solitária.
MRS. VERDINAS: Really? Well, what do you think a loner is?	-O que é para ti um solitário?
RORY: Loners are those guys that you see walking around	Solitários são aqueles que vemos por aí
wearing, I don't know, out of date clothing,	com roupas fora de moda,
bell bottoms, and they tend to carry a duffel bag	calças à boca de sino e sacos grandes.
with God knows what inside. That's a loner.	Sabe Deus o que levam lá dentro. Um solitário é isso.
MRS. VERDINAS: Loners come in all different shapes and sizes, even pretty girls.	Existem solitários de todos os géneros. Até raparigas bonitas.
Just try to improve Rory. Mix it up with others.	Tenta melhorar, Rory. Mistura-te com os outros.
You may even enjoy it. Start with lunch.	Pode ser que gostes. Começa pelo almoço.
RORY: I don't suppose there's a lunchtime reading/walkman-listening club I can join, is there?	Não haverá um grupo onde à hora de almoço se leia e se ouça walkman a que eu me possa juntar?
I guess that's no.	Parece que não.
LORELAI: So what does she expect you to do?	-O que espera ela que faças?
RORY: She said mix it up.	-Disse-me para me misturar.
LORELAI: Mix it up, what does that mean?	Como assim?
RORY: I guess that means going up to strange kids at school and saying,	Tenho de ir ter com estranhos e dizer:
'Hey, mind if I awkwardly butt in where I don't belong and don't want to be?'	"Importam-se que me meta onde não pertenço e onde não quero estar?"
LORELAI: The whole thing's ridiculous. Chilton is a cult.	Isso é ridículo. Chilton é um culto.
KIRK: Lorelai, do you know what this is? [holds up a bundle of wires]	-Lorelai, sabes o que isto é?
LORELAI: Um, no.	-Não.
KIRK: Damn.	Raios.
RORY: I don't know. Maybe there is something wrong with me.	Não sei. Talvez eu tenha algum problema.

LORELAI: Oh, don't say that. RORY: Maybe I am a loner.	-Não digas isso. -Talvez seja uma solitária.
I mean, you were mocking my backpack today.	Hoje gozaste com a minha mochila.
I might just be one step away from carrying a mysterious duffel bag.	Posso estar a um passo de andar com um saco grande e misterioso.
LORELAI: Oh no, no you don't. Don't you go doubting who you are or how you should be.	Nada disso. Não duvides de quem é nem de como deves ser.
How dare that woman do this to you!	Como é que essa mulher se atreve?
RORY: It wasn't just her. The whole meeting was Charleston's suggestion.	Não foi só ela. A reunião foi uma sugestão do Charleston.
LORELAI: Well, good.	Ótimo.
It's time I called on old Schnickelfritz Charleston to tell him to stop messing with my kid's mind.	Vou ligar a esse idiota para ele deixar de confundir a minha filha.
RORY: Mom.	-Mãe.
LORELAI: No, I'm sorry. I don't like this.	-Isto não me agrada.
Schools like Chilton try to stamp out every vestige of individuality	Escolas como Chilton tentam acabar com a individualidade.
and I'm not gonna let that happen.	-Não vou permitir isso.
KIRK: It's all fixed.	-Já está arranjado.
I found a loose terminal. I reconnected the battery and jumped it, so it's set to go.	Encontrei um fio solto. Liguei a bateria e já está pronto.
LORELAI: Oh, thanks Kirk.	Obrigada.
KIRK: And I'm not gonna charge you for the time I spent stuck underneath the car.	E não te vou cobrar o tempo que estive debaixo do carro.
LORELAI: That's great Kirk.	Que bom.
KIRK: And I just want you to know that I overheard, and you're absolutely right.	E quero que saibas que ouvi a conversa e que tens razão.
I carried a duffel bag and ate lunch by myself my entire school career,	Também andava sempre com um saco e almoçava sozinho na escola
and I turned out just fine.	e saí-me bem.
LORELAI: I'm still going down there.	Vou lá na mesma.
SECRETARY: Ms. Gilmore is here.	Ms. Gilmore está aqui.
LORELAI: Hello Mr. Charleston.	-Olá, Mr. Charleston.
HEADMASTER: Ms. Gilmore, so good to see you.	-Ms. Gilmore, que bom vê-la.
LORELAI: It's good to be here.	É bom estar aqui.
HEADMASTER: You know, I checked my records to remind myself why I asked you in	Estive à procura nos meus papéis da razão para a ter chamado cá
only to discover that you had actually called for this meeting.	e descobri que foi a senhora que pediu esta reunião.
LORELAI: Yes I did.	-Pois fui.
HEADMASTER: I'm surprised. We don't see you often.	-Que surpresa. Vemo-nos pouco.
We'd forgotten what you'd looked like.	-Até nos esquecemos da sua cara.
LORELAI: Well, I'm pretty much the same.	-Estou na mesma.
Rosy cheeks, strong of bone, sly of wit.	Bochechas rosadas, ossos largos e perspicaz.
HEADMASTER: How nice. So why did you want to see me?	Que bom. Porque quer falar comigo?

LORELAI: Well, I wanted to talk to you about Rory	Queria falar consigo sobre a Rory
and uh, this ridiculous accusation about her being a loner	e sobre a acusação ridícula de ela ser solitária
and how that's somehow something bad.	e de isso ser mau.
HEADMASTER: Well, it is bad.	-E é mau.
LORELAI: No, it's not bad, it's just her.	-Não é nada. Ela é mesmo assim.
I raised Rory to do what she wants as long as it doesn't hurt anyone else.	Eduquei-a a fazer o que quer, desde que não prejudique ninguém.
And I don't see how her reading a book	E não sei como é que o facto de ela ler um livro
or listening to a walkman is hurting anyone.	ou de andar com o walkman prejudica alguém.
HEADMASTER: It's hurting her.	-Prejudica-a a ela.
LORELAI: I respectfully disagree.	-Discordo respeitosamente.
HEADMASTER: That doesn't surprise me, based on my research.	Com base na minha pesquisa, isso não me surpreende.
LORELAI: What research?	Que pesquisa?
HEADMASTER: When I saw your name on the appointment list, I decided to have a look at the file.	Quando vi o seu nome, decidi dar uma vista de olhos no processo.
LORELAI: Ah yes, Rory's file's been of a lot of interest to you guys lately, hasn't it?	Têm andado muito interessados no processo da Rory, não têm?
HEADMASTER: I wasn't talking about Rory's file. I was talking about yours.	Não me referia ao processo dela, mas ao seu.
LORELAI: I have a file?	-Eu tenho um processo?
HEADMASTER: You most certainly do.	-Claro que tem.
LORELAI: It's tiny.	-É pequeno.
HEADMASTER: It's very thin.	-É muito fino.
LORELAI: Well that's good, right? It means I haven't gotten into a lot of trouble.	Isso é bom, Não? Significa que não me meti em sarilhos.
HEADMASTER: On the contrary, a thin file for a parent indicates lack of participation.	Pelo contrário. Um processo assim indica falta de participação.
LORELAI: Oh, now wait a minute. I've participated in stuff.	Alto lá. Eu participei em coisas.
HEADMASTER: You attended the bake sale.	-Foi a uma venda de bolos.
LORELAI: And I sold stuff.	-E vendi coisas.
HEADMASTER: Then promptly left.	-E saiu logo.
LORELAI: I was busy.	-Estava ocupada.
HEADMASTER: Without fraternizing with the other Chilton parents at all.	Sem confraternizar com os outros pais dos alunos de Chilton.
LORELAI: Busy, busy, busy like a really tall bee.	Ocupada como uma abelha alta?
HEADMASTER: Like mother, like daughter.	-Tal mãe, tal filha.
LORELAI: Okay, hold on.	-Alto lá!
HEADMASTER: Ms. Gilmore, active participation in Chilton activities for a parent	Ms. Gilmore, a participação dos pais nas actividades dos filhos
is vitally important.	é vital.
LORELAI: But...	Mas...
HEADMASTER: This is a list of organizations sponsored by Chilton.	Esta é uma lista de organizações patrocinadas por Chilton.

Parent groups dedicated to certain specific tasks.	Grupos de pais dedicam-se a actividades específicas.
LORELAI: Uh, my... HEADMASTER: Any one of them would be honored by your participation.	Qualquer uma se sentiria honrada com a sua participação.
LORELAI: Okay, my schedule is... HEADMASTER: We're all tremendously busy, Ms. Gilmore.	-Mas o meu horário não... -Somos todos muito ocupados.
I hope you're not too busy to do what's best for you	Espero que não esteja demasiado ocupada para fazer o melhor por si
or what's best for Rory, are you?	ou pela Rory. Está?
LORELAI: No. HEADMASTER: Excellent.	-Não. -Ótimo.
Let us know what it will be. LORELAI: I will.	-Depois diga-nos o que escolheu. -Está bem.
Oh, may I go? HEADMASTER: Yes, you may.	-Posso ir? -Pode, sim.
LORELAI: Okay. HEADMASTER: I'm glad you came in today. It was a good idea.	Ainda bem que veio. Foi uma boa ideia.
LORELAI: Yes. I'm just full of good ideas.	Pois foi. Tenho muitas ideias boas.
RORY: Hey. LORELAI: Hey.	-Olá. -Olá.
RORY: Hey. LORELAI: Yeah, look Fat Albert. Get me a soda, will you?	-Então? -Pois. Dá-me um refrigerante, sim?
RORY: Mom, what are you doing here?	Que fazes aqui?
You were supposed to meet me in my Latin class after meeting with Headmaster Charleston.	las ter comigo à aula de latim depois de falares com o reitor.
LORELAI: Oh my God. I was.	Pois ia. Meu Deus!
I totally forgot. Ugh, I'm so sorry.	Esqueci-me completamente. Desculpa.
RORY: Mom, come on, what happened. Did you talk to him? LORELAI: I did.	-Então? Falaste com ele? -Falei.
I told him that he was completely out of line with this treatment of you,	Disse-lhe que tinha passado das marcas contigo,
that you are not a loner freak, you have plenty of friends,	que não és uma solitária e que tens muitos amigos,
and you don't own a long black leather Matrix coat,	que não tens um sobretudo de cabedal estilo "Matrix",
and they should fall down on their knee socks everyday that you deign to show up at that loser school.	e que deviam agradecer de joelhos todos os dias em que apareces naquela escola de falhados.
RORY: And? LORELAI: And then he yelled at me.	-E? -Depois ele berrou comigo.
RORY: He what?	O quê?

LORELAI: He pulled out a file and told me I was a bad Chilton mom.	Puxou dum processo e disse que eu era uma má mãe de Chilton.
RORY: He did not. LORELAI: And that I don't participate in school activities.	-Não acredito. -Não participo nas actividades.
RORY: Well, you work. LORELAI: And I don't make posters.	-Mas tu trabalhas. -Não faço cartazes.
RORY: You have no artistic capabilities. LORELAI: And I don't chaperone school dances.	-Não tens jeito para isso. -Não controlo bailes da escola.
RORY: Does he know that you got pregnant at sixteen?	Sabe que engravidaste aos 16 anos?
LORELAI: Basically I'm not doing my part to help further your educational future.	Não faço o que devo para te ajudar no teu futuro educativo.
RORY: So we both got busted. LORELAI: Yes.	-Apanharam-nos às duas. -Pois foi.
RORY: Great.	Bestial.
LORELAI: Now I have to pick a group or a cause or sponsor a club or something.	Agora tenho de escolher um grupo, uma causa ou patrocinar algo.
RORY: This sucks. LORELAI: But hey,	-Que chatice. -Mas ouve.
I've been thinking. I mean, the whole reason we did this Chilton thing	Estive a pensar. Tu foste para Chilton
is for you to get into Harvard, right?	para poderes entrar em Harvard, não foi?
RORY: Right.	Foi.
LORELAI: And these fanatics that run your school, they're the ones	E são os fanáticos que dirigem a tua escola
that write the letters to the fancy colleges	que escrevem as cartas às universidades boas
saying things like, 'Hey she's keen, look at her'	e dizem coisas como: "Ela é mordaz. Olhem para ela."
or 'Have you seen the L tattooed on her forehead, 'cause it sure is a big one.'	Ou: "Viram o L tatuado na testa dela? É bem grande."
RORY: So you're saying we should just go along with this? LORELAI: Yeah, go along with it.	-Achas que devemos alinhar nisto? -Sim. Vamos alinhar.
Talk to some kids, I'll hang out with their moms,	Fala com uns miúdos, eu saio com as mães deles,
and we'll get into Harvard, take over the world,	entramos em Harvard, apoderamo-nos do mundo
then buy Chilton and turn it into a rave club.	compramos Chilton e fazemos daquilo um clube de rave.
What do you say, deal? RORY: Deal.	-Estás de acordo? -Estou.
LORELAI: Oh, look, the Chilton Cheer Society wear matching hats. Eh?	Na Sociedade da Boa Disposição de Chilton usam chapéus iguais.
Go Harvard.	Força, Harvard.
RORY: Hey. FRANCIE: Hey.	-Olá. -Olá.

RORY: There's a bad draft over there where I usually sit.	Há uma corrente de ar onde costumo sentar-me.
It's kind of like a big downward gust.	Parece uma rajada descendente.
It's not exactly 'Toto, we're not in Kansas anymore', but it's still pretty darn uncomfortable,	Não é que me leve dali a voar, mas é muito desconfortável.
especially when you're just gotten your hair to behave.	Especialmente quando já temos o cabelo bem educado.
So can I sit here?	-Posso sentar-me aqui?
FRANCIE: Uhh, yeah.	-Bem... Claro.
RORY: Thanks.	Obrigada.
Nice table. It's much more level than the one over there.	Que bela mesa. É muito mais direita do que aquela ali.
FRANCIE: Your name is Lori.	-Chamas-te Lory.
RORY: Rory.	-Rory.
FRANCIE: Right, Rory.	Pois, Rory.
RORY: What's yours?	-E tu?
IVY: Francie.	-Francie.
RORY: You're Francie?	-Chamas-te Francie?
IVY: No, she's Francie, I'm Ivy.	-Não, ela. Eu sou a Ivy.
RORY: Francie's spokesman.	-A porta-voz da Francie.
FRANCIE: Well, I am a very important person,	-Sou uma pessoa importante.
and everyone knows very important people never speak for themselves.	E as pessoas muito importantes nunca falam por elas.
RORY: I did not know that, but I do now.	Não sabia disso, mas agora já sei.
FRANCIE: That's Dijur, Lily, Seline,	Aquelas são a Aszure,
Lana, Asia, Anna, and Lem.	a Lily, a Celine,
RORY: Lem.	a Lana, a Asia, a Anna e a Lem.
LEM: Short for Lemon.	-Lem.
RORY: Oh sure.	-Diminutivo de Lemon (limão).
FRANCIE: We were just discussing homecoming. Thoughts?	Claro.
RORY: Great movie. Oh wait, that was Coming Home. Sorry.	Estávamos a discutir a recepção dos antigos alunos. Ideias?
FRANCIE: I truly believe the whole homecoming dance ritual's be put to sleep.	Belo filme.
IVY: Or at least assigned a new color scheme.	Espera, não é isso. Desculpa.
FRANCIE: Hmm. Rory, huh? Do they call you Ror?	Acho que o ritual do baile da recepção devia acabar.
RORY: Not unless provoked.	Ou, pelo menos, devia ter cores diferentes.
IVY: No nickname?	-Rory. Chamam-te Ror?
RORY: Actually, Rory is a nickname.	-Só se os provocar.
My full name is Lorelai.	-Não tens diminutivo?
LEM: Lorelai. That's a weird name.	-Rory é um diminutivo.
RORY: Well, Lem, what can I say?	-O meu nome completo é Lorelai.
FRANCIE: Sounds southern. Are you a belle?	-Lorelai? Que nome esquisito.
RORY: Uh, no, but apparently I command them.	Que posso dizer, Lem?
	Parece sulista.
	És uma "bela"?
	Não, mas parece que as comando.

FRANCIE: Well, see you later your highness.	Bem, até logo, alteza.
RORY: God! You're like a pop up book from hell.	<u>Credo!</u> Pareces um saltitão do Inferno.
PARIS: You were sitting with the Puffs. How did you do it?	Como é que conseguiste sentar-te com as Puffs?
RORY: The who?	-Quem?
PARIS: The Puffs, the Chilton Puffs.	-As Puffs de Chilton.
You were at their table and I wanna know how.	-Como te sentaste na mesa delas?
RORY: I don't know, I just sat down.	-Não sei. Sentei-me.
PARIS: Nobody just sits down with them, you have to be invited.	Ninguém se senta. Tem de se ser convidada.
RORY: Paris, it's not the cosa nostra.	Aquilo não é a Máfia.
PARIS: No, they're the Puffs, the most influential sorority at Chilton.	Não. As Puffs são a república com mais influência em Chilton.
RORY: Chilton has sororities?	-Chilton tem repúblicas?
PARIS: Only ten worth mentioning,	-Só 10 valem a pena.
and the Puffs, they have been number one for at least the last fifty years.	E as Puffs são as primeiras há, pelo menos, 50 anos.
My mother was a Puff, my aunt was a Puff.	A minha mãe e a minha tia foram Puffs.
RORY: I thought only colleges had sororities.	Pensava que só havia repúblicas nas universidades.
PARIS: And the connection you make with the Puffs, they last the rest of your life.	A ligação que tiveres com elas dura para o resto da vida.
My cousin Maddie got her internship at the Supreme Court because of Sandra Day O'Connor.	A minha prima foi para o Supremo devido à Sandra Day O'Connor.
RORY: Sandra Day O'Connor was a Puff?	-Ela foi uma Puff?
PARIS: Yes.	-Foi.
She was puffed in 1946, became the president in '47,	Tornou-se Puff em 1946, presidente em 47,
and in '48 she actually moved the group to the very table you sat at today.	e em 48 mudou o grupo para a mesa em que estiveste sentada.
RORY: God.	Meu Deus.
PARIS: It was quite a controversial move at the time, but she was just that powerful.	Na altura, foi controverso, mas ela era muito poderosa.
RORY: I had no idea.	-Não fazia ideia.
PARIS: What did you say about me?	-Que disseste de mim?
RORY: What?	-O quê?
PARIS: Did you tell them you hated me?	-Disseste-lhes que me odeias?
RORY: I didn't mention you.	Não falei em ti.
PARIS: Because I have been killing myself trying to get invited in.	Tenho-me esforçado por ser convidada.
I spent all of last year sucking up to Francine Jarvis.	Passei o ano passado a dar graxa à Francine Jarvis.
RORY: You mean Francie?	-Referes-te à Francie?
PARIS: You call her Francie?	-Chamas-lhe Francie?
RORY: Oh, no, someone else did.	Não, foi outra pessoa.
PARIS: I have helped her with her homework, secured her a prime spot in the parking lot,	Ajudei-a nos trabalhos, guardei um lugar no estacionamento para ela,

organized her locker, scrunched up the plastic strands on her pom-poms to make them fluffy.	organizei-lhe o cacifo, arranjei os pompons para ficarem fofos.
I have done everything except give her a manicure,	Fiz tudo, menos arranjar-lhe as unhas.
and by God, if I had any talent with an orange stick, I would've done that too.	E se tivesse jeito, também lhas tinha arranjado.
RORY: I know I'm not the first one to say it to you, but you're insane.	Sei que não sou a primeira a dizer-to, mas és doida.
PARIS: Okay, look, I know you and me, we. . .	Está bem. Ouve. Eu sei que tu e eu...
RORY: Shouldn't be around each other armed.	Não podemos andar armadas ao pé uma da outra.
PARIS: Yes. But you have to understand.	Sim, mas tens de compreender
I have to get into that group, I just have to.	que tenho de entrar naquele grupo. Tenho mesmo de entrar.
My family's name and reputation,	O nome e a reputação da minha família,
not to mention my entire future, all depend on me getting into that group.	para não falar do meu futuro, dependem da minha entrada lá.
RORY: It's just a clique, that's all.	-É só um grupo.
PARIS: Look,	-Ouve.
all I'm asking is please don't say anything horrible about me.	Só te peço para não dizeres nada horrível sobre mim.
Don't tell them that you hate me.	Não lhes digas que me odeias.
RORY: Paris, come on, I'm not in their group. They don't care what I say.	Paris, não pertenço ao grupo. Elas não querem saber o que digo.
PARIS: They let you sit at their table all the way through lunch, you're in.	Deixaram-te sentar na mesa delas. Já entraste.
RORY: Paris.	-Paris.
PARIS: You know what, never mind.	-Sabes que mais? Esquece.
Do what you want, I don't care.	Faz o que quiseres. Não me interessa.
LORELAI: Who the hell names their kid Lemon?	-Quem chama Lemon a uma filha?
RORY: Someone really into citrus.	-Quem gosta de citrinos.
LORELAI: Ugh, crazy crazy people.	Que gente doida.
RORY: It's just so weird that the one table I sit down at	Mas é estranho que a mesa em que me sentei
is home to the secret society.	seja da sociedade secreta.
LORELAI: I know. It's like waking up one day and realizing	Eu sei. É como acordar um dia e perceber
that everyone else in your family can pull their face off.	que todos na família conseguem arrancar as caras.
RORY: Yes, it's exactly like that.	É exactamente isso.
MAID: Your mother would like you to head out to the patio. We're barbecuing tonight.	A sua mãe quer que vão para o pátio. Hoje temos um churrasco.
LORELAI: Thanks.	Obrigada.
RORY: Does Grandma have a barbecue?	-A avó tem forno de churrasco?
LORELAI: I don't know.	-Não sei.
Maybe she keeps it in the secret room	Talvez o guarde no quarto secreto

with the paper napkins and the mismatched sheets.	com os guardanapos de papel e os lençóis que não combinam.
Wow, she really is barbecuing. RORY: Hey, cool!	-Está mesmo a grelhar comida. -Que porreiro.
LORELAI: What's up, Poppin' Fresh? RORY: Ooh, corn!	-O que há? -Porreiro. Milho.
LORELAI: Nice! LORELAI: Thank you.	Porreiro. Obrigada.
EMILY: What is this, a refugee camp? Come inside and eat at the table.	Isto é um campo de refugiados? Venham para dentro comer à mesa.
LORELAI: Mom, the whole point of barbecuing is to eat outside.	A ideia de um churrasco é comer ao ar livre.
EMILY: Animals eat outside.	Os animais comem ao ar livre.
Human beings eat inside with napkins and utensils.	Os seres humanos comem dentro de casa com guardanapos e <u>utensílios</u> .
If you want to eat outside, go hunt down a gazelle.	Se querem comer cá fora, vão caçar uma gazela.
Make your decision, I'll be inside.	Decidam. Estou lá dentro.
LORELAI: What are the odds of finding a gazelle around here?	Quais as probabilidades de encontrar uma gazela?
RORY: Slim to none. LORELAI: Okay, let's go.	-Muito poucas. -Está bem. Vamos.
EMILY: I'm extremely disappointed in you Lorelai. LORELAI: Hold on Mom.	-Estou muito desiludida contigo. -Espere, mãe.
Okay, go ahead.	Pronto, diga.
EMILY: I had lunch with Bitty Charleston today and she told me what happened with you and the headmaster.	Almocei com a Bitty Charleston e ela contou-me o que aconteceu.
LORELAI: What? Geez, does that woman do nothing all day but hide under his desk with a tape recorder?	Credo! Ela passa o dia debaixo da secretária dele com um gravador?
EMILY: After all we've gone through to get Rory in that school,	Esforçámo-nos tanto para a Rory entrar em Chilton
and then you humiliate all of us by not being involved. That is just incomprehensible.	e humilha-nos a todos ao não te envolveres. É incompreensível.
LORELAI: Hey, she wasn't involved either. RORY: Wow, just sitting here.	-Ela também não se envolveu. -Não fiz nada.
EMILY: You are a grown up, you have to set an example.	És adulta, tens de dar o exemplo.
If she's not involved with school, then she learned it from you.	Se não se envolve na escola, é porque aprendeu contigo.
RORY: Yeah. EMILY: How hard is it to help out just once in awhile?	-Pois foi! -Ajuda-a de vez em quando.
Join a group, attend a meeting, and all for the sake of...	Junta-te a um grupo, vai a uma reunião. É tudo pelo bem da...
LORELAI: Mom, stop already, please. I have joined a group, okay?	Pare, mãe. Já entrei num grupo, está bem?
EMILY: You have? RORY: You have?	-Entraste? -Entraste?
LORELAI: Yes. EMILY: Which one?	-Sim. -Em qual?

LORELAI: I'm gonna join the Booster Club, mmkay? The Booster Club, I'm going to boost.	Vou juntar-me ao Clube das Impulsionadoras, está bem?
The Booster Club, I'm going to boost.	O Clube das Impulsionadoras. Vou impulsionar.
EMILY: Well, the Boosters are a very fine organization.	As Impulsionadores são uma bela organização.
LORELAI: That's why I picked 'em. EMILY: They do very good work for the school.	-Foi por isso que as escolhi. -Fazem um belo trabalho.
LORELAI: All went into the picking process.	Pensei nisso tudo.
EMILY: And the matching sweatshirts they wear are just darling.	E as camisolas iguais que todas vestem são amorosas.
AVA: Well, we're certainly not doing it like last year.	Não vamos fazer como no ano passado.
GINGER: God, was that awful! MENA: It wasn't that bad.	-Foi horrível. -Não foi assim tão mau.
AVA: Wasn't that bad? Mena, by the time we got finished paying for everybody's stomach to be pumped, there was no money left to buy the new bleachers.	Não? Quando acabámos de pagar as lavagens ao estômago a todos, não havia dinheiro para comprar branqueadores novos.
MENA: But the salsa band was wonderful. GINGER: This is giving me a migraine. I just...	-Mas a banda de salsa era boa. -Estou a ficar com uma enxaqueca.
AUBREY: I vote we take a break. LORELAI: Hi.	-Vamos fazer um intervalo. -Olá.
Sorry to interrupt. AVA: It's all right. Can we help you?	-Desculpem a interrupção. -Não faz mal. Podemos ajudá-la?
LORELAI: Uh, yes, actually. . . this isn't the Booster Club, is it?	Sim. Este não é o Clube das Impulsionadoras, pois não?
AVA: Yes it is.	É, sim.
LORELAI: Oh, thank God you're not wearing the sweatshirts. AVA: Excuse me?	-Felizmente não têm as camisolas. -Desculpe?
LORELAI: Uh, you know what, never mind. I'm Lorelai Gilmore, sorry I'm late.	Esqueçam. Sou a Lorelai Gilmore. Desculpem o atraso.
AVA: Oh please, you haven't missed a thing.	Não perdeu nada.
So far, we've had coffee, debated Carolyn Masters' nose job...	Bebemos café, falámos da operação ao nariz da Carolyn Master.
MENA: Too pug. AUBREY: Too smushed.	-Muito achatado. -Comprimido.
GINGER: Who cares?	Não interessa.
AVA: And we started arguing about our fall fundraiser.	Depois falámos da angariação de fundos do Outono.
AUBREY: I suggested we take a break. AVA: I ignored the suggestion, and now here we are.	-Sugeri um intervalo. -Ignorei isso e cá estamos.
You're all up to date. Have a seat.	Está informada. Sente-se.
MENA: Lorelai Gilmore. So you're Emily's daughter?	Lorelay Gilmore. É a filha da Emily.
LORELAI: Oh, yeah. You know my mother? MENA: Oh, very well.	-Sim. Conhece a minha mãe? -Muito bem.

We're on the philharmonic committee together. She told me to keep an eye out for you.	Somos da Comissão Filarmónica. Ela pediu-me para cuidar de si.
LORELAI: Huh, that's nice.	-Que querida.
MENA: She wasn't sure you'd show up.	-Não sabia se a Lorelai viria.
LORELAI: So, uh, fall fundrasier, what do we do?	Angariação de fundos do Outono. O que fazemos?
AVA: Well, last year we had the usual luncheon with silent auction and a salsa band.	No ano passado tivemos um almoço com leilão e banda de salsa.
MENA: A terrific salsa band.	Uma banda ótima.
AVA: But every guest ended up in the hospital with food poisoning	Mas os convidados foram para o hospital com intoxicação alimentar
before the auction even started, and we wound up losing money.	antes de o leilão começar e perdemos dinheiro.
LORELAI: Whoops.	Pois, foi um desaire.
AVA: Yes, it's quite a whoops, isn't it?	
Anyhow, this year we decided to do a fashion show.	Este ano, decidimos fazer um desfile de moda.
LORELAI: Oh, that sounds fun.	-Isso parece divertido.
AVA: Yes, well, Aubrey here works at Saks.	-A Aubrey trabalha no Saks.
AUBREY: Uh, used to work at Saks.	-Trabalhava no Saks.
AVA: Oh, sorry. Used to work at Saks,	-Desculpa. Trabalhava no Saks.
and she got several designers to donate their clothes,	Ela conseguiu que alguns estilistas doassem roupas
so now we're just trying to find a suitable caterer	e agora precisamos de um bom "caterer",
and location and someone to plan the event.	de um local e de alguém que planeie o evento.
GINGER: Oh, it's all going very well.	-Está a correr muito bem.
MENA: I still say we approach Chateau Mimsy.	-Que tal o Château Mimsey?
AVA: That space is too small, Mena.	É muito pequeno, Mina.
AUBREY: How about something more young and fun? You know, my stepdaughter Kimberly...	Que tal algo jovem e divertido? A minha enteada, a Kimberly...
AVA: Sarah.	-Sara.
AUBREY: Right, Sarah. Sarah.	-Exacto. Sara. Sara.
Anyhow, she told me about this new club called The Digs... [fades into background]	Ela falou-me dum clube novo que se chama The Digs.
MENA: [whispers to Lorelai] She's been married a month and still can't remember the names of her stepchildren.	Está casada há um mês e não sabe o nome dos enteados.
AUBREY: ...so the booths are like in these pits, and then there's sand everywhere...	As mesas são nuns fossos e há areia por todo o lado.
GINGER: Stop her.	-Mandem-na calar.
AVA: I don't think that's exactly what we're looking for.	-Não é isso que procuramos.
LORELAI: Um, I run an inn.	Eu giro uma pousada.
AVA: You do?	-Sim?
MENA: Which one?	-Qual?
LORELAI: The Independence Inn, it's in Stars Hollow.	O Independence Inn em Stars Hollow.

AVA: Oh, I've been there. It's lovely.	Já lá estive. É amorosa.
LORELAI: And we have a terrific chef who's never once hospitalized an entire function.	Temos uma chef extraordinária que nunca mandou ninguém para o hospital num evento.
And, well, I mean, I don't know exactly what you're looking for, but we do functions there all the time.	E, não sei bem o que querem, mas organizamos lá muitos eventos.
AVA: Who's your function coordinator? LORELAI: I am, actually.	-Quem organiza os eventos? -Eu.
And since it's for charity, I could get you a really good price.	E como é para caridade, arranjo-vos um bom preço.
AVA: I'm sorry, I forgot to ask you, are you from heaven?	Esqueci-me de perguntar. Caiu-nos do céu?
LORELAI: You like the idea? AVA: I love the idea.	-Gostou da ideia? -Adorei a ideia.
I love it so much, we can finally take that break Aubrey's been dying for.	Adoro tanto que podemos fazer o intervalo que a Aubrey quer.
AVA: Well, this is very exciting.	Isto é emocionante.
LORELAI: Oh. AVA: Would you mind if I come out there tomorrow to take a look at the place?	Importa-se que vá até lá amanhã para ver o sítio?
You know, make sure it's big enough for the runway.	Para ver se tem espaço para a passarela.
LORELAI: Oh, yeah, sure, I'll be there all day. So, a fashion show, huh? Are we gonna get any famous models?	Claro. Estou lá o dia todo. Um desfile de moda. Vamos ter modelos famosas?
AVA: Excuse me? LORELAI: You know, to model the clothes.	-Desculpe? -Para passar as roupas.
Any chance I'm finally gonna get to see Kate Moss eat something?	Será que vou ver a Kate Moss comer alguma coisa?
AVA: Oh, no no. We're the models. LORELAI: We? Who's we?	-Não, nós somos as modelos. -Nós quem?
AVA: We, the women in this room. Me, you, we.	As mulheres desta sala. Eu, a Lorelai, nós.
LORELAI: Me? AVA: Yes.	-Eu? -Sim.
LORELAI: Oh well...	Não.
AVA: By the way, welcome to the Boosters. We're thrilled to have you.	Bem-vinda às Impulsionadoras. Que bom tê-la connosco.
LORELAI: Oh, ugh, thanks. That's great.	Obrigada. Que bom.
RORY: Ha ha, yours is worse than mine. LORELAI: Ugh, they totally just snuck that modeling thing in.	-A tua é pior que a minha. -Aquilo das modelos foi à socapa.
RORY: Hmm, my mom's a model. Maybe you'll get to date Leonardo DiCaprio now.	A minha mãe é model. Agora talvez saías com o Leonardo DiCaprio.
LORELAI: Plus, now I have to plan the whole stupid thing.	E tenho de planear aquela estupidez.
RORY: Lorelai Gilmore. Nope, doesn't sound model-y enough.	Lorelai Gilmore. Não, não é nome de modelo.

You need something that stands out more. How about Waffle?	Precisas de algo que sobressaia. Que tal Waffle?
We could call you Waffle and say you're from Belgium?	Chamávamos-te Waffle e dizíamos que eras belga.
LORELAI: [dials her cell phone] Okay, I'm crabby. I need to do something about it.	Estou chateada. Tenho de fazer algo quanto a isto.
[on phone] Hey Mom. EMILY: Well, hello.	-Olá, mãe. -Olá.
LORELAI: So I went to my first Booster meeting last night, did Bitty tell you?	Ontem fui à primeira reunião. A Bitty disse-lhe?
EMILY: No, she did not.	Não, não disse.
LORELAI: Oh, well, maybe she's still stuck under that desk. You might want to send someone out there to look.	Talvez ainda esteja debaixo da mesa. É melhor irem procurá-la.
EMILY: Well, it's certainly nice to hear you finally getting involved.	É bom saber que finalmente te envolveste.
LORELAI: Yes, in fact we're planning a charity fashion show next weekend,	Aliás, temos um desfile de moda no próximo fim-de-semana
and I volunteered to organize it.	e eu ofereci-me para o organizar.
EMILY: Well, good for you.	Que bom.
LORELAI: Yes, and since I know how concerned you are about how Rory's perceived at Chilton,	E como sei que se preocupa com o que pensam da Rory em Chilton,
I knew you'd want to be involved somehow, so you're gonna be one of the models.	sabia que queria envolver-se, por isso é uma das modelos.
EMILY: Excuse me?	-Desculpa?
LORELAI: Yeah, so it's next Saturday,	-Sim, é no próximo sábado.
be there at four, and we'll provide hair and makeup.	Esteja lá às 16h. Nós tratamos do cabelo e da maquilhagem.
EMILY: Lorelai, you can't be serious.	-Deves estar a brincar.
LORELAI: Oh, and we'll need your measurements also.	-E precisamos das suas medidas.
EMILY: This is ridiculous.	Isto é ridículo.
LORELAI: Mom. You said you wanted me to be involved. Well, I'm involved,	Queria que eu me envolvesse e já me envolvi.
now don't you want to do your part to ensure Rory's future?	Não quer fazer a sua parte para assegurar o futuro da Rory?
EMILY: All right.	-Está bem.
LORELAI: Start measuring.	-Comece a medir.
RORY: You feel better now?	Já te sentes melhor?
LORELAI: Waffle's very happy.	A Waffle está muito feliz.
FRANCIE: Sit with us, please.	Senta-te connosco, por favor.
RORY: Um, okay.	Está bem.
FRANCIE: Here she comes.	Cá vem ela.
LEM: Welcome.	-Sê bem-vinda.
FRANCIE: We talked. We find you fascinating.	-Achamos-te fascinante.
IVY: Like the monkey habitat.	Como o Habitat dos Macacos.
FRANCIE: So we've decided to extend an invite to you. You can eat here anytime you like.	Portanto, decidimos convidar-te a almoçar aqui quando quiseres.

RORY: Wow, that's nice of you, thanks. So can I ask about this whole sorority thing?	Que simpáticas. Obrigada. Posso fazer uma pergunta sobre a vossa república?
FRANCIE: Pardon? IVY: Sorori-what?	-Desculpa? -Rep... o quê?
RORY: I thought you guys were... LEM: We have no idea what you're talking about.	-Julgava que eram... -Não sabemos do que falas.
FRANCIE: That's right. After all, what's the point of a secret society if it's not a secret?	Pois não. Senão, para quê uma sociedade secreta, se não é segredo?
RORY: The whole school apparently knows about it. FRANCIE: Well, no one has proof. It's just folklore.	Toda a escola sabe. Ninguém tem provas. Isso é só folclore.
IVY: Like Snow White and Rose Red. FRANCIE: Or Mariah Carey's crackup.	-Como a Branca de Neve. -Ou o esgotamento da Mariah Carey.
LEM: Have you heard her fan message recently? She's fine and is currently staring at a really beautiful rainbow.	Leram a mensagem dela aos fãs? Está ótima e a olhar para um arco-íris muito bonito.
IVY: Survivor, hello. FRANCIE: Friend of yours?	Sobrevivente... É tua amiga?
RORY: Paris? Oh well... IVY: Too intense.	-A Paris? Bem... -É muito rígida.
LEM: Way too intense. FRANCIE: She comes from a long line of us though.	-Demasiado rígida. -Mas é da nossa linhagem.
IVY: I hate nepotism. LEM: It, however, does make the world go round.	-Odeio nepotismo. -Mas faz girar o mundo.
RORY: You know, Paris, while, yes, a little intense, is also very smart.	Sabem... A Paris, apesar de ser um pouco rígida, é muito inteligente.
FRANCIE: So I drop a box of matches on the floor, she can tell me how many there are?	Se deixar cair uns fósforos, ela diz-me quantos são?
RORY: She's editor of the paper. Amazing writer, plus funny.	É editora do jornal, escreve muito bem e é divertida.
IVY: She's funny? RORY: Oh yeah. Hilarious.	-Ela é divertida? -Hilariante.
I mean, the times that we have spent laughing together.	Já nos rimos juntas muitas vezes.
I tell ya, she's a regular Gary Muledeer.	Ela é como o Gary Muledeer.
FRANCIE: She asked you to talk her up, didn't she?	Pediu-te para falares a favor dela, não pediu?
RORY: No, not at all. IVY: Right.	-Nem pensar. -Pois.
RORY: No, really. I think she's actually thinking of joining another non-existent group.	Ela até está a pensar em entrar noutro grupo que não existe.
FRANCIE: What? IVY: But her family's fully puffed.	-O quê? -Na família dela são todas Puff.
RORY: I don't know. Maybe I heard her wrong, but I think that's what I heard her say.	Não sei. Talvez tenha percebido mas, mas foi o que ouvi.

FRANCIE: A voluntary defector. IVY: Francie.	-Uma desertora voluntária. -Francie.
FRANCIE: I know.	Eu sei.
[turns to Paris] Paris? PARIS: Yeah?	-Paris? -Sim?
FRANCIE: I think the wall can hold itself up just fine, don't you?	Acho que a parede se aguenta sozinha, não achas?
PARIS: What? FRANCIE: You should sit.	-O quê? -Senta-te.
PARIS: Sit? FRANCIE: Here.	-Sentar? -Aqui.
PARIS: Sit there? IVY: Or here.	-Aí? -Ou aqui.
LEM: Or anywhere for that matter. PARIS: Well...	-Ou em qualquer lado. -Bem...
RORY: Unless you've got somewhere else to be. Another table, perhaps.	A menos que tenhas de ir para outro sítio. Talvez outra mesa?
PARIS: Another table?	Outra mesa?
FRANCIE: No, you have to sit, right here. Come, come.	Não, tens de sentar aqui. Vá, vá.
PARIS: Uh, okay. I guess I can sit, for a little while anyhow. [sits down] FRANCIE: Okay,	Está bem. Acho que posso sentar-me. -Por um bocado, pelo menos. -Pronto.
so, have we discussed homecoming yet?	Já discutimos a recepção aos antigos alunos?
IVY: Not to my knowledge.	Que eu saiba não.
FRANCIE: I truly believe the whole homecoming dance ritual's be put to sleep.	Acho que o ritual do baile de recepção devia acabar.
LORELAI: Uh, in the dining room, and don't drip water on the floor please.	Na sala de jantar e não deixem cair água ao chão, por favor.
Michel, did the... MICHEL: Five minutes ago.	-Michel, o... -Há 5 minutos.
LORELAI: What about the... MICHEL: He brought the wrong color, I sent him back.	-E... -Cor errada. Mande-o de volta.
LORELAI: What? When will he be... MICHEL: Twenty minutes tops, or I told him I will hunt him down and shave his beard.	-O quê? E quando volta? -Daqui a 20 minutos ou mato-o.
LORELAI: Good, now we need the uh... MICHEL: Oh, yes, thank you for reminding me.	-Precisamos... -Obrigado por me lembrares.
LORELAI: Anything... MICHEL: No.	-Algo... -Não.
LORELAI: Okay, well, I'm going in the dining room. Come and get me if you actually need me to finish a sentence for you.	Vou à sala de jantar. Se precisares que acabe uma frase, chama-me.
MICHEL: Will do.	Está bem.
----	Está bem.
LORELAI: Hey, how's it coming? MAN: Working on it.	-Então, como vai isso? -Vai indo.

LORELAI: This cannot tilt. MAN: I know this.	-Não pode ficar inclinada. -Eu sei.
LORELAI: Women in heels will be walking on it. Make it not tilt.	Nela vão caminhar mulheres com saltos. Que não fique inclinada.
-----	Obrigada.
SOOKIE: The lettuce is dry. LORELAI: What does that mean?	-A alface está seca. -E?
SOOKIE: How attached are you to salad? LORELAI: It's free to see anyone it wants.	-És muito afeiçoada à salada? -Pode sair com quem quiser.
SOOKIE: I don't want to make a salad with dry lettuce. LORELAI: What's the alternative?	-Não faço salada com alface seca. -Qual é a alternativa?
SOOKIE: I can make soup. LORELAI: Fine.	-Sopa. -Ótimo.
SOOKIE: Okay, great. LORELAI: Ah, Sookie?	-Bestial. -Sookie?
SOOKIE: Yeah? LORELAI: Did we pay for the lettuce already?	-Sim? -Já pagámos a alface?
SOOKIE: Yes, we did. LORELAI: See if you can put it in the soup.	-Já. -Vê se podemos pô-la na sopa.
SOOKIE: Gotcha. LORELAI: Okay.	-Certo. -Pronto.
LORELAI: Ah, thank God! You brought Bert. LUKE: Right here.	-Ainda bem que trouxeste o Burt. -Cá está ele.
LORELAI: My men, follow me.	Os meus homens. Sigam-me.
LUKE: By the way, you do tell people that you're the one that named my toolbox, right?	Dizes que foste tu que deste o nome à caixa de ferramentas, não?
LORELAI: Toolbox, dirty. LUKE: Oh geez.	-Caixa de ferramentas. Que porco. -Poupa-me.
LORELAI: Okay, um, move. MAN: What?	-Saia daí. -O quê?
LORELAI: I want Luke to look at it. MAN: Hey, I put this thing together.	-Quero que o Luke veja isso. -Fui eu que a montei.
LORELAI: Yes, and I loved your work in Pisa, now get out of the way, please.	Pois. E adorei o seu trabalho em Pisa. Saia da frente, por favor.
LUKE: Okay, so what seems to be the problem? LORELAI: Uh ha! The problem is. . .	-Qual é o problema? -O problema é que...
that's not funny. LUKE: I like it when you're stressed.	-Não teve piada. -Gosto quando estás nervosa.
Oh man, he put this thing up all wrong. LORELAI: Can you fix it?	-Ele montou isto tudo mal. -Consegues arranjar-la?
LUKE: I don't know, I'll see. LORELAI: You can fix it.	-Não sei, veremos. -Consegues.
LUKE: You can say it all you want, it doesn't make it true.	Não é por dizeres que eu consigo.
LORELAI: You can fix it. LUKE: Not with you hovering, I can't.	-Consegues. -Contigo aqui não.
LORELAI: Okay, I'm leaving. You can fix it.	Está bem, eu vou-me embora. E tu consegues arranjar-la.

Oh, Ava, hi. AVA: God, the place looks wonderful.	-Ava! Olá. -Isto está espantoso.
LORELAI: Thank you. Let me show you to the room where we're all getting ready.	Obrigada. Vou levar-te ao quarto onde nos estamos a arranjar.
AVA: All right. [As they walk towards the changing room, they pass Luke] LORELAI: Fix it yet?	-Está bem. -Já arranjaste isso?
LUKE: The moron used the wrong supports. LORELAI: Please tell me you can fix it.	-O idiota usou os apoios errados. -Diz-me que a arranjias.
LUKE: If I told you I couldn't fix it, would you accept that? LORELAI: No.	-Se dissesse que não, aceitavas? -Não.
LUKE: I can fix it. LORELAI: Thank you. So we're right back here...	-Consigo arranjá-la. -Obrigada. É aqui.
[Ava stops to stare at Luke] Uh, Ava, the room's right back here. AVA: Him.	-Ava, o quarto é aqui. -Ele.
LORELAI: Who? AVA: There, man with tools, who is that?	-Quem? -O das ferramentas. Quem é?
LORELAI: Oh, that's Luke. AVA: Luke, I like Luke.	-É o Luke. -Gosto do Luke.
LORELAI: What? AVA: Oh, he's adorable. And he looks strong, is he strong?	-O quê? -É adorável. E parece forte. É?
LORELAI: Oh I don't know. I don't think he's gonna be in a sideshow anytime soon, but he can get the lid off a pickle jar.	Não sei. Acho que não vai fazer de duplo em nenhum programa, mas sabe abrir um frasco de pickles.
AVA: Is he single? LORELAI: Well, uh yeah, he is single.	-É solteiro? -Sim, é solteiro.
AVA: What kind of women does he like? LORELAI: I don't know, ones with heads.	-De que tipo de mulher gosta? -Não sei. daquelas com cabeça?
You know, I don't really know what Luke's taste in women is.	Eu não sei qual é o gosto do Luke em termos de mulheres.
EMILY: Lorelai.	Lorelai.
LORELAI: Oh, um, Ava, why don't you go on in the back, go to the right, you'll find the dressing room, I'll be there in a sec.	Ava, entre, vire à direita e encontra o quarto. Eu vou já.
Hi Mom. EMILY: The place isn't nearly done yet.	-Olá, mãe. -Isto está longe de estar pronto.
LORELAI: Ugh. Mom, why don't you just go on in the back and get ready. EMILY: Did you see the clothes?	-Porque não se vai arranjar? -Viste as roupas?
What am I wearing? LORELAI: I don't know. I just had them hang them up in the room	-O que vou vestir? -Não sei. Só mandei pendurá-las.
EMILY: God, I hope they're not tasteless or zebra striped or spandex.	Espero que não sejam de mau gosto, listradas ou com licra.

LORELAI: Well, one good way to find out is to go on back and take a peak.	Uma boa maneira de descobrir é ir lá atrás espreitar.
EMILY: You have to get ready too. LORELAI: I'll be there in a sec.	-Também tens de te arranjarr. - Já vou.
EMILY: If I'm doing this, you're doing this. I mean it.	Se vou fazer isto, tu também vais. Não estou a brincar.
LORELAI: Oh! You fixed it! LUKE: Yup, for the time being,	-Arranjaste-a! -Por enquanto.
but I'm gonna stick around for awhile just to make sure nothing happens.	Mas vou ficar um bocado para ter a certeza de que nada acontece.
LORELAI: Oh. Okay. LUKE: What?	-Está bem. -O que foi?
LORELAI: What? LUKE: You don't want me to stick around?	-O que foi? -Não queres que fique?
LORELAI: I didn't say that. LUKE: Is there a reason I shouldn't stick around?	-Não disse isso. -Alguma razão para não ficar?
LORELAI: Are you listening? It's fine. LUKE: Because I'm just doing this for you.	-Não ouviste? Podes ficar. -Estou a fazer isto por ti.
I mean, if this thing goes and someone breaks their neck...	Se isto cede e alguém parte o pescoço...
LORELAI: Luke, stick around. LUKE: All right, if you insist.	-Luke, fica. -Está bem. Se insistes.
LORELAI: Hey.	Então?
Why aren't you dressed yet? EMILY: I was waiting for you.	-Porque não se vestiu? -Estou à tua espera.
LORELAI: Oh, my God, you're a paranoid woman. [Emily walks to the lady handing out clothes.] EMILY: I'm Emily Gilmore.	-Meu Deus. É mesmo paranóica. -Sou a Emily Gilmore.
LADY: [hands her a garment bag] Okay, here you go. Where's Lorelai Gilmore?	Aqui tem. Onde está a Lorelai Gilmore?
LORELAI: Oh, right here. LADY: You two are together.	-Estou aqui. -Vocês desfilam juntas.
LORELAI: What? LADY: You're the mother-daughter team.	-O quê? -A equipa mãe e filha.
LORELAI: Oh, no I'm... LADY: I have outfits for one mother-daughter team, your names are on the outfits, you're it.	Tenho fatos para uma equipa mãe e filha. Os vossos nomes estão aí e pronto.
LORELAI: [unzips the garment bag] Ugh! Oh my God!	Meu Deus.
LADY: I want to welcome you here to the Chilton Booster Club's Annual Fall Festival Fundrasier,	Quero dar-vos as boas-vindas à Angariação de Fundos Anual das Impulsionadoras de Chilton.
where all the proceeds from the evening go directly into the refurbishing of the Chilton auditorium.	Os lucros desta noite são para a renovação do auditório de Chilton.
But enough about the kids. Tonight is about us,	Mas chega de falar dos miúdos. Esta noite é nossa.
and without further ado, ladies and gentlemen,	E sem mais delongas, senhoras e senhores,
Saks presents a fabulous fall fashion extravaganza.	a Saks apresenta uma extravagância fabulosa da moda de Outono!

I come home in the morning light	Chego a casa Ao nascer do dia
My mother says when you gonna live your life right	E a minha mãe pergunta-me Quando vou endireitar a vida
Oh mother dear we're not the fortunate ones	Querida mamã, Não somos afortunadas
And girls, they wanna have fun	E as raparigas Só querem divertir-se
Oh, girls just wanna have...	As raparigas só querem...
That's all they really want	É só isso que elas querem
some fun	Só querem divertir-se
When the working day is done	Quando acaba O dia de trabalho
Oh, girls... they wanna have fun	As raparigas Só querem divertir-se
Oh, girls just wanna have fun	As raparigas só querem...
Girls just wanna	As raparigas só querem
Wanna have fun, girls	Só querem divertir-se As raparigas
Wanna have	Querem...
They just wanna	Só querem
They just wanna	Só querem
They just wanna	Só querem
They just wanna	Só querem
Oh, girls!	As raparigas
Girls just wanna have fun	As raparigas Só querem divertir-se
When the working When the working day is done	Quando acaba o dia de trabalho Quando acaba o dia de trabalho
MENA: Well, I must say, this was definitely better than the salsa band.	Devo dizer que foi muito melhor do que a banda de salsa.
GINGER: Oh, people loved it, did you hear them? God, who picked that music?	E as pessoas adoraram, viram? Quem escolheu aquela música?
LORELAI: Um, that'd be me.	Fui eu.
GINGER: It was terrific. The whole thing was terrific.	Era fantástico. Estava tudo fantástico.
LORELAI: Well, thank you.	Obrigada.
MENA: Oh, and hiring that actor to play a horrible, rude, annoying Frenchman.	E contratar um actor para fazer de francês mal-educado e horrível?
What a riot!	-Que engraçado.
LORELAI: Oh yeah, I thought that'd be fun.	-Pois. Achei que teria piada.
GINGER: You know, if you plan all these damn things, we wouldn't have to have anymore of those stupid meetings.	Se planeasses tudo, escusávamos de ter mais reuniões idiotas.
LORELAI: Oh come on. Don't you want to see how long it actually takes Aubrey to finally learn that kid's name?	Não querem saber quanto tempo a Aubrey leva a decorar o nome da enteada?
GINGER: Eh, you're right. Okay, I'll see you at the next meeting.	Tens razão. Vemo-nos na próxima reunião.

Great job, really. It's the best event we've ever had.	Belo trabalho. A sério. Foi o melhor evento que já tivemos.
LORELAI: Well thanks Ginger. Bye Mena.	Obrigada, Ginger. Adeus, Mina.
MENA: Buh bye.	-Adeus. -Adeus.
LORELAI: What are you looking so ha-ha about?	Porque é que está com essa cara?
EMILY: I'm not looking ha-ha. LORELAI: Yes you are.	-Não estou com cara nenhuma. -Está, sim.
EMILY: All right. Whatever you say. LORELAI: Come on Mom, fess up.	-Como queiras. -Vá, mãe. Diga.
EMILY: Big success tonight. LORELAI: Seemed to be.	-A noite foi um êxito. -Parece que sim.
EMILY: The ladies were thrilled. They adore you.	Elas estavam entusiasmadas. Adoram-te.
LORELAI: Yes, well, that's because I'm adorable.	Isso é porque sou adorável.
EMILY: Funny isn't it? LORELAI: What's funny?	-Tem graça, não tem? -O quê?
EMILY: How nicely you seem to be fitting into the world that you ran away from.	Como pareces integrar-te tão bem no mundo de que fugiste.
Well, goodnight Lorelai.	Boa noite, Lorelai.
Congratulations.	Parabéns.
RORY: Is that you? LORELAI: Nope.	-És tu? -Não.
RORY: How was it? LORELAI: Oh, fine.	-Como é que correu? -Bem.
It ran smoothly, and the food was amazing.	Correu bem, a comida estava fantástica
Michel only made three people cry.	e o Michel só pôs três pessoas a chorar.
RORY: How was the fashion show? LORELAI: Oh, you know,	-E o desfile? -Sabes como é.
I walked up and down the ramp, looked pouty and sexy, now I'm ready for rehab.	Fiz beicinho e um ar sexy e estou pronta para a desintoxicação.
I brought you some Booster cake. RORY: Put it in the fridge please.	-Trouxe-te bolo Impulsionador. -Põe-no no frigorífico, por favor.
LORELAI: Okay. RORY: How's Grandma?	-Está bem. -Como está a avó?
LORELAI: Uh, mmm, good.	Está bem.
RORY: I'm assuming that's your piece of cake and mine is safely in the fridge.	Essa fatia é a tua e a minha está no frigorífico em segurança, sim?
LORELAI: Hmm, you're cute. RORY: Uh huh. So what'd you wear?	-Que gira. -O que é que vestiste?
LORELAI: Oh, look at the time. I'm going to bed.	Olha para as horas. Vou para a cama.
RORY: Nobody took a picture of you? LORELAI: Uh, no. Can you believe that?	-Ninguém te tirou uma foto? -Não. Acreditas?
RORY: You're holding onto that purse mighty tightly there missy.	Estás a segurar a carteira com muita força.

LORELAI: Yes, well, I really love this purse. RORY: You have pictures in there.	-Adoro esta carteira. -Tens fotografias aí.
LORELAI: You calling your mother a liar? RORY: Yes I am.	-Estás a chamar-me mentirosa? -Estou.
LORELAI: Mm, well, that's why I ate your cake.	Foi por isso que comi o teu bolo.
RORY: Oh my God! LORELAI: Be nice.	-Meu Deus! -Sê simpática.
RORY: You look like Nancy Reagan. LORELAI: Oh, now how is that nice?	-Pareces a Nancy Reagan. -Isso é ser simpática?
RORY: I don't believe this. You look so completely different.	Nem acredito. Estás tão diferente.
Elegant, understated.	Elegante, sóbria.
LORELAI: Yes, well I was wearing underwear with propellers on them if that makes you feel any better.	E usei roupa interior com hélices se isso te faz feliz.
I'm going to bed. RORY: I'll send the Secret Service up.	-Vou para a cama. -Os Serviços Secretos sobem já.
LORELAI: Oh, uh, by the way,	Já agora...
I would put on your good pajamas, you know, the cute ones with the cakes on them.	Se fosse a ti, vestia o teu pijama bom, aquele giro com os bolos,
And brush your hair and put on a little lip gloss.	penteava o cabelo e punha lip gloss.
RORY: Why? LORELAI: You're being kidnapped tonight.	-Porquê? -Vais ser raptada esta noite.
RORY: Excuse me?	Desculpa?
LORELAI: I got a call today from Francie. RORY: What?	-Recebi um telefonema da Francie. -O quê?
LORELAI: Yes, she said that she and her friends were gonna come in while you're sleeping,	Ela disse que ela e as amigas vão aparecer enquanto dormes,
wake you up, kidnap you and take you out to breakfast in your pajamas.	acordar-te, raptar-te e levar-te a tomar o pequeno-almoço de pijama.
RORY: Why would they do that? LORELAI: Apparently it's fun.	-Porque fariam isso? -Parece que é divertido.
RORY: Well, that doesn't sound fun.	Não me parece divertido.
LORELAI: She told me to leave a key under the mat and some money on the coffee table.	Disse-me para deixar a chave debaixo do tapete e dinheiro.
RORY: And you said yes to this insanity?	E aceitaste essa loucura.
LORELAI: Hey, I told you not to become a soc, but you didn't listen.	Disse-te para não te meteres com elas, mas não me ouviste.
RORY: I can't believe that you are going to let a group of strange girls come traipsing in here	Não acredito que vais deixar que umas estranhas entrem aqui
and take away your only child, your precious baby girl,	e te levem a tua única filha, a tua bebé preciosa.
and off to God knows where in the middle of the night.	E sabe-se lá para onde. A meio da noite!
LORELAI: If it's someplace with doughnuts, bring me one, okay? RORY: Fine.	-Se tiverem donuts, traz uns. -Está bem.
LORELAI: Uhh! Hey! RORY: Christmas Cards.	-Então? -Postais de Natal.

LORELAI: More like your grandmother every day!	Estás cada vez mais parecida com a tua avó.
RORY: Mom, my kidnappers are here.	Mãe, as minhas raptoras chegaram.
LORELAI: Okay, have fun.	Está bem. Diverte-te.
FRANCIE: Hit the lights.	Acende a luz.
IVY: I can't find it.	Não o encontro.
ALL: Surprise!	-Surpresa!
RORY: What's going on?	-O que é isto?
FRANCIE: Rise and shine.	-Toca a acordar.
IVY: You can grab shoes, but no socks.	-Só podes trazer sapatos.
RORY: Oh wow, this is totally unexpected. I'm completely surprised.	Que inesperado. Estou surpresa.
FRANCIE: You looked it.	Pareces.
IVY: Okay, let's move. We've still got a couple more girls to get.	Vamos. Ainda temos de ir buscar mais umas raparigas.
PARIS: So, that's how you look when you've just woken up?	É esse o teu aspecto quando acabas de acordar?
RORY: Um, yeah.	É.
PARIS: Nothing in my life is fair.	Nada na minha vida é justo.
FRANCIE: Okay, just a little further.	Vá, mais um bocado.
GIRL: Sorry.	Desculpem.
FRANCIE: Okay, that's far enough. Ladies,	Pronto, já chega. Minhas senhoras,
here on the spot, tonight in this place,	neste local e esta noite,
where so many others have come before you,	onde tantas outras estiveram antes de vocês,
we invite you to join us.	convidamo-vos a juntarem-se a nós.
IVY: Ladies, remove your blindfolds.	Tirem as vendas.
RORY: We're at Chilton.	-Estamos em Chilton.
FRANCIE: Keys please.	-Chaves, por favor.
RORY: What are we doing at Chilton?	-O que fazemos em Chilton?
PARIS: Will you please be quiet. We are being puffed.	-Podes calar-te? Vais ser Puff.
FRANCIE: What you are about to do and what you are about to say	O que vão ver e o que vão dizer
will remain forever between the members of the Puffs and only the members of the Puffs.	ficará entre os membros das Puffs e apenas entre os membros.
RORY: This is the headmaster's office.	É o gabinete do reitor.
How did she get the keys? I'm sure he didn't give them to her.	Como conseguiu ela as chaves? De certeza que ele não lhas deu.
PARIS: Stop it. We are making very important social contacts here.	Pára. Estamos a fazer contactos sociais muito importantes.
RORY: Hey, I'm not looking for social contacts. I have friends. I'm fine.	Não quero contactos sociais. Tenho amigos e sou feliz assim.
PARIS: Well, how nice it must be to be you.	Deve ser tão bom ser como tu.
Maybe someday I'll stumble into a Disney movie	Talvez um dia tropece num filme da Disney
and suddenly be transported into your body,	e seja transportada para o teu corpo.

and after living there awhile, I'll finally realize the beauty of myself.	Depois de lá viver um bocado, vou perceber a beleza que tenho.
But until that moment, I'm going to go in there and I'm going to become a Puff.	Mas, até lá, vou entrar e tornar-me uma Puff.
Now get out of my way.	Sai da frente.
FRANCIE: The historical bell of Chilton, 120 years old.	O sino histórico de Chilton com 120 anos.
Every member of the Puffs has stood here under the cover of night	Todos os membros das Puffs aqui estiveram sob a escuridão da noite
to pledge her lifelong devotion to us.	para oferecer a sua eterna devoção por nós.
'I pledge myself to the Puffs, loyal I'll always be,	Juro devoção para com as Puffs e lealdade eterna.
a P to start, 2 F's at the end,	Um P no início, dois F no fim
and a U sitting in between.'	e um U no meio.
RORY: Anne Sexton, right?	Anne Sexton, certo?
FRANCIE: Once you've finished your oath, you will ring the bell three times.	Depois de prestarem juramento, tocam o sino três vezes.
IVY: Rory?	-Rory.
RORY: Yeah?	-Sim?
IVY: You first.	Começa tu.
RORY: Um, I pledge myself to the Puffs...	-Juro devoção para com as Puffs...
IVY: You have to hold the candle.	-Tens de segurar na vela.
RORY: I pledge myself to the Puffs, loyal I'll always be...	Juro devoção para com as Puffs e lealdade eterna.
FRANCIE: Sing out Louise.	Canta, Louise.
RORY: A P to start, 2 F's at the end, and a U sitting in between.	Um P no início, dois F no fim e um U no meio.
HEADMASTER: I wouldn't do that again Miss Gilmore.	Eu não repetia isso, Miss Gilmore.
HEADMASTER: Disappointment, disillusionment, frustration, astonishment.	Desapontamento, desilusão, frustração e espanto.
I suppose you could say I am experiencing all of these emotions.	Pode dizer-se que estou a sentir tudo isso.
Finding some of Chilton's best and brightest	Encontrar algumas das melhores alunas de Chilton
acting in such a destructive, immoral and illegal manner	a comportarem-se de maneira destrutiva, imoral e ilegal,
will make all of us think long and hard about the manner in which we are educating you girls.	far-nos-á pensar por muito tempo no modo como as estamos a educar.
But that is all in the future.	Mas isso será no futuro.
How do we handle this now? Well, suspension will be considered,	Como resolvemos isto agora? A suspensão será tida em conta.
detention and extra credit to maintain your current GPA standing will be a given.	Detenção e créditos para manter a média são um dado adquirido.
RORY: This is unbelievable.	-É inacreditável.
HEADMASTER: What was that, Miss Gilmore?	-O que disse, Miss Gilmore?
RORY: Nothing.	Nada.

HEADMASTER: No, I distinctly heard you mumbling something in a rather disgruntled tone, I'd like to know what it was.	Ouvi-a mumurar algo num tom desagradado. Diga-me o que foi.
RORY: I said this is unbelievable. HEADMASTER: And why is this unbelievable Miss Gilmore?	-Disse que isto é inacreditável. -E porquê, Miss Gilmore?
RORY: Because I didn't even want to be here in the first place.	Porque eu nem sequer queria estar aqui.
HEADMASTER: Oh, now Miss Gilmore...	Miss Gilmore...
RORY: Things were going fine, my grades were good, I joined the paper. My routine was down.	Corria tudo bem, tinha boas notas, entrei no jornal, tinha rotina.
HEADMASTER: Your routine was... RORY: And I have friends.	-A sua rotina... -E tenho amigos.
I have a steady boyfriend, and my mother and I are freakishly linked,	Tenho um namorado a sério, dou-me muito bem com a minha mãe
and Lane and I have been best friends since kindergarten.	e eu e a Lane somos melhores amigas desde o infântário,
But you don't see that because I don't live in this town, and if you don't see it then it must not be true.	e não vê isso, porque não moro cá. E se não vê, não deve ser verdade.
And you call me in here to lecture me because I'd rather read at lunch	E passou-me um sermão porque prefiro ler ao almoço
then endlessly discuss the euthanasia of homecoming.	do que discutir a eutanásia das recepções a antigos alunos.
HEADMASTER: You're reading had...	A sua leitura...
RORY: You told me and you told my mother that I needed to socialize,	Disse-me a mim e à minha mãe que tinha de me dar com mais pessoas.
and if I didn't, it would be frowned upon and it would hurt me getting into Harvard.	Caso contrário seria mal vista e seria difícil entrar em Harvrd.
HEADMASTER: Well, yes, we did say that. RORY: So, I did it.	-Sim, dissemos isso. -E foi o que fiz.
I sat down at a table, a random table. FRANCIE: Random?	-Sentei-me numa mesa ao acaso. -Ao acaso?
RORY: And the next thing I know, I'm being pulled out of my bed in the middle of the night	Quando dou por mim, fazem-me sair da cama a meio da noite,
and I'm blindfolded and then before I know it, I end up here	vendam-me e, sem dar por ela, venho parar aqui
with the Ya-Ya Sisterhood, reciting poetry and lighting candles,	com a irmandade Ya-Ya, a recitar poesia e a acender velas
and now I'm gonna be suspended	e vou ser suspensa?
because I was trying to do what you told me? What's fair about that?	Porque tentei fazer o que mandou? Que justiça há nisso?
SECRETARY: Headmaster Charleston, the parents are starting to arrive.	Reitor Charleston, os pais começam a chegar.
HEADMASTER: Thank you Mrs. Trager. All right ladies, we'll continue this conversation tomorrow	Obrigado, Mrs. Traiger. Meninas, continuamos a conversa amanhã
and for many days after that. You may go.	e nos dias seguintes. Podem ir.
Miss Gilmore,	Miss Gilmore.
I think that maybe you and I should talk some more.	Acho que devemos conversar mais.

RORY: About what?	Sobre quê?
HEADMASTER: About the fact that though I do feel it is important that students socialize,	Apesar de achar importante que os alunos se dêem uns com os outros,
possibly we may have been a little hasty to judge in your case.	talvez tenhamos sido precipitados a julgar o seu caso.
RORY: Really? So does that mean that you might reconsider my suspension?	A sério? Isso significa que talvez reconsidere a minha suspensão?
HEADMASTER: You're an excellent student. You deserve to go to Harvard.	É uma excelente aluna, merece ir para Harvard
I wouldn't want to stand in the way of that.	e não ia impedir isso.
We'll talk tomorrow.	-Falamos amanhã.
RORY: Thank you.	-Obrigada.
LORELAI: What happened? The reception on the phone sucked,	O que é que aconteceu? Ouvia-se muito mal ao telefone
and all I heard was 'Rory' and 'Chilton' and 'get down here.'	e só percebi Rory, Chilton e "venha para cá".
Who's butt do I have to kick?	-Em quem tenho de bater?
RORY: We didn't go to breakfast.	-Não era um pequeno-almoço.
LORELAI: What are you talking about?	-Como?
RORY: We came here.	-Viemos para cá.
They broke into the Headmaster's office as the big initiation.	Entraram no gabinete do reitor como iniciação.
LORELAI: Oh, those stupid girls.	Que raparigas estúpidas.
RORY: Mm hmm. Part of the initiation was ringing a bell.	Parte da iniciação era tocar um sino.
So that's what I was doing when security showed up and they called you.	Era o que estava a fazer quando a segurança apareceu e te ligaram.
LORELAI: That's what you got busted for, ringing a bell?	Foste apanhada por tocar um sino?
RORY: Yeah, mm hmm.	Só isso? Tocar um sino?
LORELAI: That's it? Bell ringing?	
RORY: Yes.	Sim.
LORELAI: Uh, were you at least smoking a Cuban cigar while you were doing it?	Estavas, pelo menos, a fumar um charuto cubano?
RORY: Mom.	-Mãe.
LORELAI: No, I mean, bad girl.	-Pronto. Menina feia.
How many times have I told you not to ring bells?	-Já disse para não tocares sinos.
RORY: Let's go.	-Vamos.
LORELAI: They can dent or scratch and they make dogs crazy.	Podem amolgar-se ou riscar-se e os cães ficam doidos.
Who do you think you are, the hunchback of Notre Dame? Are you French, are you circular, I don't think so.	Achas que és o Quasímodo? És francesa? Circular? Não acho.
RORY: I'm walking to the car now.	-Vou para o carro.
LORELAI: Wait, hold on.	-Espera.
How much trouble are you in? Should I go talk to the Headmaster?	Estás metida num grande sarilho? Tenho de falar com o reitor?
RORY: No, I think it's gonna be okay.	-Não, vai ficar tudo bem.
LORELAI: Okay.	-Está bem.

Aw, was it a big bell at least?	Pelo menos era um sino grande?
LUKE: Hey, good party yesterday. LORELAI: Yeah, not bad.	-Grande festa a de ontem. -Não foi má.
LUKE: Yeah, I like the new look. It was very high-class substitute teacher.	Gostei. Parecias uma professora substituta da alta roda.
LORELAI: Exactly what I was going for. LUKE: Coffee?	-Era mesmo o que eu queria. -Café?
LORELAI: Oh, to go. LUKE: Okay.	-Para levar. -Está bem.
LORELAI: Hey Luke, uh, I feel a little weird even mentioning this to you.	Luke, sinto-me desconfortável por falar disto contigo...
LUKE: What? ----	-O que foi? -Bem...
LORELAI: Yesterday I saw you talking to Ava, you know, she's in my booster club?	Ontem, vi-te a falar com a Ava do meu clube das Impulsionadoras.
LUKE: Yeah, I know who she is. LORELAI: Oh, good. Well, good.	-Sim, eu sei quem é. -Ótimo. Ótimo.
So anyhow, I saw you guys talking alone and it seemed kind of private,	Vi-vos a falarem sozinhos e parecia algo privado
and she mentioned earlier that you didn't make her, you know, gag,	e ela tinha-me dito que não lhe causavas náuseas.
so I just figured you guys were making some sort of plans to hang out.	Calculei que estivessem a fazer planos para sair,
And see, the thing is, I just think it would be a little weird	mas acho que era muito estranho
if you started dating a Chilton mom.	se saíesses com uma mãe de Chilton.
Look, I know I have no right to say anything to you, but it's just, um,	Sei que não tenho o direito de me meter, mas é que...
if you did date her, well, I'm in the Booster Club with her, which means that I'll hear things,	Se saíesses com ela, estando no clube, ia ouvir coisas
and I don't know, it's just, I'd like to keep that Chilton life separate	e gostava de manter a vida de Chilton bem longe
from my Stars Hollow life,	da minha vida de Stars Hollow.
so if there's any way that you could not date her,	Se houver maneira de não saíres com ela,
that would be really great.	isso seria ótimo.
LUKE: Boy, I tell you, you've got nerve.	Tens muita lata.
LORELAI: Okay. Well, I know this is your private business. LUKE: It is my private business.	-Eu sei que é um assunto teu. -Exacto. É um assunto meu.
LORELAI: You don't see any validity to my side at all?	Não vês validade nos meus argumentos?
LUKE: I am a grown man. You cannot tell me who to date.	Sou crescido. Não podes dizer-me com quem sair.
LORELAI: I'm not telling you who to date, I'm telling you who not to date.	Estou a dizer-te com quem não deves sair.
LUKE: You can't tell me that either. LORELAI: Look...	-Também não podes dizer-me isso. -Ouve...

LUKE: I will date who I like, and if that screws with your plans,	Saio com quem quiser e se isso interfere com os teus planos,
then sorry. And if you don't wanna hear things, then don't listen.	lamento. E se não queres ouvir coisas, não escutes.
LORELAI: But...	-Mas...
LUKE: If you don't like it, you can just deal with it.	-Se não gostares, amanhas-te.
LORELAI: Okay, I'll just deal with it.	-Está bem, eu amanho-me.
LUKE: Good.	-Ótimo.
LORELAI: I just thought that if something was going to affect our friendship in some way	Apenas pensei que, se algo ia afectar a nossa amizade,
that you might care about that, because if the situation was reversed,	isso te interessaria.
then I would care, but hey, that's me, and so...	Se a situação fosse inversa, eu interessava-me, mas isso sou eu.
go ahead, date her, marry her,	Sai com ela, casa com ela.
make her Mrs. Backwards Baseball Cap,	Torna-a a Sra. Boné de Basebol Virado Para Trás.
live happily ever after, see if I care.	Sejam felizes para sempre. Quero lá saber.
LUKE: And by the way, I wasn't asking her out.	Já agora, não estava a convidá-la para sair.
I was giving her directions for the quickest way back to Hartford.	Estava a indicar-lhe o caminho mais rápido para Hartford.
It was very romantic. I said	Foi muito romântico. Disse-lhe assim:
you take a right at Deerfield, and you catch the I-5	"Vira à direita em Deerfield, apanha a I-5
and you take it south. Oh man, hot stuff.	e vai para sul." Foi escaldante.
LORELAI: That is so typical of you.	-Isso é mesmo teu!
LUKE: What?	-O quê?
LORELAI: That is not the quickest way back to Hartford.	Esse não é o caminho mais rápido para Hartford.
Everybody knows that you take Maine to Cherry to Lynwood and then grab the I-11.	Todos sabem que é Main, Cherry, Linwood e depois apanhar a I-11.
Everybody knows that, Luke. Everybody, apparently, but you!	Todos sabem isso. Aparentemente, todos menos tu.
GIRL: Do you mind?	Importas-te?
RORY: Oh, no.	-Não.
GIRL: Thanks.	-Obrigada.
It's alright baby	Não faz mal querido
It's a crazy world, it's a bit absurd	É um mundo de doidos É um pouco absurdo
It's alright baby	Não faz mal, amor
It's a crazy world, it's a bit absurd	É um mundo de doidos É um pouco absurdo
It's alright baby	Não faz mal, amor
--	Tradução e Legendagem Sara Morna Gonçalves

**Comparação dos Tempos de Exposição das Vinte Primeiras Legendas:
tempos exibidos (Fox Life) e tempos ideais (Spot 3.5)**

Tempos de Entrada, Saída e de Exposição das Primeiras 20 Legendas do Episódio 07/II de "Tal Mãe, Tal Filha"							
Fox Life				Spot 3.5			
1	00:00:00:00	00:00:01:21	<u>01:21</u>	1	00:00:00:00	00:00:03:00	<u>03:00</u>
Isto hoje está animado. O Luke tem feito publicidade?				Isto hoje está animado. O Luke tem feito publicidade?			
2	00:00:01:24	00:00:03:11	<u>01:12</u>	2	00:00:03:03	00:00:04:18	<u>01:15</u>
As pessoas dizem bem do café.				As pessoas dizem bem do café.			
3	00:00:03:14	00:00:07:01	<u>03:12</u>	3	00:00:04:21	00:00:07:19	<u>02:23</u>
Temos de dizer mal disto para termos sempre uma mesa.				Temos de dizer mal disto para termos sempre uma mesa.			
4	00:00:07:04	00:00:09:16	<u>02:12</u>	4	00:00:07:22	00:00:10:03	<u>02:06</u>
Isso seria errado, mas está bem. Vermes?				Isso seria errado, mas está bem. Vermes?			
5	00:00:09:19	00:00:11:16	<u>01:22</u>	5	00:00:10:06	00:00:12:17	<u>02:11</u>
-Sem água potável. -Ou sem vermes potáveis.				-Sem água potável. -Ou sem vermes potáveis.			
6	00:00:11:19	00:00:14:01	<u>02:07</u>	6	00:00:12:20	00:00:15:10	<u>02:15</u>
-Isso assustava as pessoas. -Ou confundia-as.				-Isso assustava as pessoas. -Ou confundia-as.			
7	00:00:14:04	00:00:15:20	<u>01:16</u>	7	00:00:15:13	00:00:17:04	<u>01:16</u>
-Já ninguém usa isso. -Pois é.				-Já ninguém usa isso. -Pois é.			
8	00:00:16:03	00:00:17:24	<u>01:21</u>	8	00:00:17:07	00:00:19:10	<u>02:03</u>
-É estranho vê-lo falar assim. -Como?				-É estranho vê-lo falar assim. -Como?			
9	00:00:17:12	00:00:18:18	<u>01:06</u>	9	00:00:19:13	00:00:20:09	<u>00:21</u>
Todo amistoso.				Todo amistoso.			
10	00:00:18:21	00:00:21:19	<u>02:23</u>	10	00:00:20:12	00:00:23:15	<u>03:03</u>
Costuma dizer uns monossílabos e depois vai-se embora.				Costuma dizer uns monossílabos e depois vai-se embora.			
11	00:00:21:22	00:00:23:09	<u>01:12</u>	11	00:00:23:18	00:00:25:08	<u>01:15</u>
É o mestre dos monossílabos.				É o mestre dos monossílabos.			
12	00:00:23:12	00:00:25:19	<u>02:07</u>	12	00:00:25:11	00:00:28:02	<u>02:16</u>
Já reparaste que não se mete com mulher nenhuma?				Já reparaste que não se mete com mulher nenhuma?			

13	00:00:25:22	00:00:27:15	<u>01:18</u>	13	00:00:28:05	00:00:30:20	<u>02:15</u>
-Mete-se contigo muitas vezes. -Não comeces.				-Mete-se contigo muitas vezes. -Não comeces.			
14	00:00:27:18	00:00:30:14	<u>02:21</u>	14	00:00:30:23	00:00:32:24	<u>02:01</u>
Mete-te com ele. Precisamos de café.				Mete-te com ele. Precisamos de café.			
15	00:00:30:17	00:00:33:02	<u>02:10</u>	15	00:00:33:02	00:00:35:12	<u>02:10</u>
Luke, estamos a morrer por algo para beber.				Luke, estamos a morrer por algo para beber.			
16	00:00:33:05	00:00:36:17	<u>03:12</u>	16	00:00:35:15	00:00:38:00	<u>02:10</u>
-Tem lá calma, sim? -Ele muda tão depressa.				-Tem lá calma, sim? -Ele muda tão depressa.			
17	00:00:36:20	00:00:39:21	<u>03:01</u>	17	00:00:38:03	00:00:41:09	<u>03:06</u>
Encontrei um CD debaixo do banco do carro. Perdeste algum?				Encontrei um CD debaixo do banco do carro. Perdeste algum?			
18	00:00:39:24	00:00:41:11	<u>01:12</u>	18	00:00:41:12	00:00:43:22	<u>02:10</u>
Acho que não, mas sou desmazelada com eles.				Acho que não, mas sou desmazelada com eles.			
19	00:00:41:14	00:00:44:01	<u>02:12</u>	19	00:00:44:00	00:00:46:21	<u>02:21</u>
-Então não o escondeste? -Porque esconderia um CD?				-Então não o escondeste? -Porque esconderia um CD?			
20	00:00:44:20	00:00:46:06	<u>01:11</u>	20	00:00:46:24	00:00:48:10	<u>01:11</u>
Não sei. Bay City Rollers?				Não sei. Bay City Rollers?			

**Exemplo de uma lista de diálogos ‘ideal’, com didascálias e glossário,
para além dos diálogos propriamente ditos.**

Twentieth Century Fox International Television

Malcolm In The Middle

"Houseboat"

Season 3 - Ep. #CAB301

As Broadcast Script

MALCOLM IN THE MIDDLE

"HOUSEBOAT"

COLD OPEN

INT. LIVING ROOM - DAY

(LOIS AND HAL SIT SWELTERING, FANNING THEMSELVES)

Lois: Oh, you could fry an egg on my forehead.
(you...egg - meaning it is that hot)

Hal: If you're getting up, would you get me another lemonade?

(THE BOYS RUSH INSIDE CARRYING BULGING PLASTIC TRASH BAGS)

INT. BOYS' BEDROOM - CONTINUOUS

Malcolm: Ready?
(Are you ready?)

(THEY SQUEEZE THE COOL AIR OUT OF THE BAGS ONTO THEIR FACES. MALCOLM SPEAKS TO CAMERA)

Malcolm: Stevie's house has air conditioning.

Reese: Let's get some more.

(THEY RUN OUT AGAIN)

(MAIN TITLES: OPENING CREDITS)

END OF COLD OPEN